



universität
wien

MAGISTERARBEIT

Titel der Magisterarbeit

„Zur Rezeptionsgeschichte von Thomas Bern-
hards Werken in China 2001-2008“

Verfasserin

Xian Wang Bakk. Phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Jänner 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer/Betreuerin:

A 066 811
Sinologie
Ao. Univ. Doz. Dr. Richard Trappl

Ich möchte mich hier für die Unterstützung zahlreicher Personen bedanken, ohne sie wäre diese Arbeit wahrscheinlich nie zustande gekommen.

Zu allererst möchte ich mich bei meinem Betreuer, Herrn Prof. Richard Trappl bedanken, der durch seine Unterstützung entscheidend, in allen Fragen und Anliegen in fachlichen als auch organisatorischen Bereichen dazu beigetragen hat.

Mein besonderer Dank geht an Frau Mag. Xu Jie für ihre Hilfe und Unterstützung. Ganz herzlich möchte ich mich bei meinen Interviewpartnern Cao Kefei, Fang Tong und Zhang Bin, die mir mit ihrer Einwilligung zu persönlichen Gesprächen die Durchführung meines Interviews ermöglichten.

Schließlich schulde ich natürlich auch meiner Schwester und Herrn Prof. Josef B. Streibl für die guten Ratschläge Dank!

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	6
1.1 Der Forschungsstand	8
2 Das chinesische Theater.....	11
2.1 Ein kurzer Abriss über die chinesische Theaterentwicklung.....	11
2.2 Das Stück <i>Die Waise der Familie Zhao</i> 赵氏孤儿	16
2.3 Welche Funktion hat das Theater in China?.....	17
2.4 Aufführung der ausländischen Theaterstücke in Beijing.....	19
3 Thomas Bernhards Werke und Theaterstücke	23
3.1.1 Thomas Bernhards Österreichkritik	23
3.1.2 Die Figuren seiner Werke.....	25
3.1.3 Wie ist Thomas Bernhard?	28
4 Zur Rezeptionsgeschichte von Thomas Bernhards Werk im Ausland.....	29
4.1 Was ist eine Rezeption?.....	29
4.2 Kurze Darstellung Bernhards Rezeptionen im Ausland.....	32
4.3 Die Rezeptionsgeschichte Thomas Bernhards in China.....	38
4.4 Das Stück <i>Die Macht der Gewohnheit</i>	40
4.4.1 Beziehungen zwischen den Charakteren.....	41
4.4.2 Die Hauptfigur Caribaldi.....	42
4.4.3 Die „Krankheit“.....	42
4.4.4 Das christliche Gedankengut.....	45
4.4.5 Die Bedeutung des Ortes	47
4.4.6 Eine Komödie?	48
5 Die Uraufführung des Stücks <i>Die Macht der Gewohnheit</i> - «习惯 势力» im Jahr 2001 in China.....	50
5.1 Die Zusammensetzung des Stücks.....	53
5.2 Das Bühnenbild	57
5.3 Die Inszenierung in Beijing	59
6 Vermarktung eines Theaterstücks	65

6.1	Die Macht der Gewohnheit «习惯势力» in Beijing als Beispiel	67
7	Ein von Thomas Bernhard „inspiriertes“ Stück in China	70
7.1	«怕你听了崩溃» - <i>Pa Ni Ting Le Beng Kui</i>	70
8	Minetti - Ein Portrait des Künstlers als alter Mann	75
8.1	Minetti.....	75
8.2	Der Schauspieler Bernhard Minetti	78
8.3	Die Vorbereitung des Stücks in China.....	81
8.4	Ablauf des Stücks	81
8.5	Eine kurze Biographie des Teams	85
8.6	Die Übersetzungsprobleme anhand von Beispielen	89
8.6.1	Allgemeine Übersetzungsprobleme	89
8.6.2	Übersetzungsprobleme beim <i>Minetti</i>	92
8.6.3	Eine „treue“ und „richtige“ Übersetzung	95
8.7	Beschreibung der Konzeption 《米奈蒂》方案.....	100
8.8	Realisierung des Stücks in China	104
9	Empirische Untersuchung	111
9.1	Interviews und Auswertung.....	111
9.2	Interviewfragen.....	114
9.3	Auswahl der Interviewpartner	122
9.4	Kurzbesprechung des Ablaufs des einzelnen Interviews.....	123
9.4.1.1	Interview I mit Fang Tong.....	123
9.4.1.2	Interview II mit Cao Kefei	124
9.4.1.3	Interview III mit Zhang Bin	125
9.4.1.4	Interview VI mit Mag. Xu Jie	125
9.5	Auswertung der Interviews.....	126
9.5.1	开始 - Der Anfang.....	127
9.5.1.1	当时的幸运 – Das damalige Glück	127
9.5.1.2	选戏 - Auswahl des Stücks	129
9.5.2	«习惯势力» Die Macht der Gewohnheit	130

9.5.2.1	演员们的感受 - Empfindung der Schauspieler	130
9.5.2.2	演员们的挑战 – Die Herausforderung für die Schauspieler ..	131
9.5.2.3	排练其间的困难 - Probleme während des Probens	132
9.5.2.4	在场的观众 - Das Publikum	133
9.5.2.5	一部成功的戏? - Ein erfolgreiches Stück?	133
9.5.3	《米奈蒂》 - Minetti	136
9.5.3.1	米奈蒂是一个怎么样的人? – Wie ist denn die Figur des Minetti?	137
9.5.3.2	对立跟拒绝 - Gegensätze und Ablehnung	137
9.5.3.3	宣传 – Die Vermarktung	138
9.5.4	Thomas Bernhard	140
9.5.4.1	影像中的 Thomas Bernhard - Thomas Bernhard in der Erinnerung	140
9.5.4.2	Bernhard 在中国的知名度 – Die Bekanntheit Bernhards in China	140
9.5.5	戏剧的情况 Die Situation des chinesischen Theaters	142
9.5.5.1	中国政府对戏的关注 – die Aufmerksamkeit der chinesische Regierung dem Theater gegenüber	142
9.5.6	《英雄广场》 - Das Stück <i>Heldenplatz</i>	143
9.5.7	Allgemeines	145
9.5.7.1	什么是艺术? - Was ist Kunst?	145
9.5.7.2	访问奥地利 - Der Österreichbesuch	146
9.5.7.3	话剧的费用 - Die Kosten eines Theaterstücks	146
9.5.7.4	书市 - Der Büchermarkt	146
9.5.8	将来的项目 - Die zukünftigen Projekte	147
9.6	Resümee	148
10	Zusammenfassung	151
11	Literaturquellen	152
12	Anhang	165

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Rezeptionsgeschichte von Thomas Bernhards Werken in China seit 2001. Meine grundsätzlichen Erkenntnisse liegen darin, die Rezeption der Werke Bernhards in China darzustellen, sie nicht nur aufgrund von Sekundärliteratur, sondern auch anhand von selbstdurchgeführten Interviews, sowie durch Analyse von Inszenierungen in Beijing zu erläutern.

Für den Bereich des ausländischen Theaters in China existiert nur sehr wenig empirisch gestütztes Fachwissen, ganz abgesehen vom Werke Bernhards.

Einer der bekanntesten deutschsprachigen Schriftsteller in China ist Bertolt Brecht, er wurde schon in den 50er¹ Jahren dem chinesischen Publikum vorgestellt. Im Vergleich zu Thomas Bernhard ist er im Theaterbereich wohl bekannt. Die ursprüngliche Intention einer Analyse auf dem Gesamtgebiet der deutschsprachigen Literatur in China zu untersuchen, erscheint im Theaterbereich weder möglich, noch sinnvoll. Da es erstens in China das Problem mit der Datenerhebung gibt und zweitens ich mich auf einen österreichischen Schriftsteller konzentrieren möchte, habe ich mich für die Rezeptionsgeschichte Bernhards ab 2001 bis 2008 entschieden.

Diese Arbeit analysiert, wie es zu einer Uraufführung seines Werkes *Die Macht der Gewohnheit* in Beijing bis zu seiner Inszenierung, und der Entwicklung zur Aufführung seines weiteren Stücks *Minetti* kommt, das im September 2008 fertig gestellt worden ist. Dabei werden alle Informationen und Materialien von diesen beiden Werken gesammelt und analysiert. Auch die Erinnerungen der Teilnehmer werden dargestellt und verglichen.

Diese Forschungsarbeit beginnt mit einer Darstellung des Forschungsstandes und damit inwieweit das Thema im Ausland bisher wissenschaftlich behandelt wurde. Das Kapitel zwei verschafft einen kurzen Einblick in die allgemeine Entwicklung des modernen chinesischen Theaters, hier werden einige ausländische Aufführun-

¹ vgl. Ding, Yang Zhong: Bertolt Brecht in China.
<http://www.chinatoday.com.cn/chinaheute/2004n/4n1/1n3n5.htm> stand 28. 10.2008

gen und die Funktion des Theaters in China dargestellt. Das dritte Kapitel zur Rezeptionsgeschichte von Bernhards Werken schafft eine theoretische Grundlage zur Analyse der Rezeptionsentwicklung. In Kapitel vier wird das Stück *Die Macht der Gewohnheit* vorgestellt. Im fünften Kapitel handelt es sich um die Uraufführung seines Stücks *Die Macht der Gewohnheit* im Jahre 2001 in Beijing. Angefangen von der Zusammensetzung bis zur DVD Analyse des Stücks werden hier alle Details durchgeführt. Das darauffolgende Kapitel beschreibt die theoretischen Ansätze der Vermarktung eines Theaterstücks, die im Vergleich zur Vermarktung des Stücks *Die Macht der Gewohnheit* dargestellt wird. Auch das Stück von Zhang Guan Tian wird in einem Kapitel behandelt. Im achten Kapitel wird das zweite Stück Bernhards *Minetti* vorgestellt und die Darstellungen dieses Stücks sowohl im Original, als auch in der chinesischen Version verglichen, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Bezug auf die Übersetzung zu erläutern. In diesem Kapitel werden auch die Vorbereitung der Probe, die Bühnendarstellung und auch die Vermarktung des Stücks analysiert.

Durch die Interviews mit dem Regisseur, den Schauspielern und dem Produzenten dieser zwei Stücke werden daraus resultierende Daten bearbeitet und interpretiert und im Kapitel neun beleuchtet. Abschließend wird die Bedeutung der Werke Bernhards, die weiteren Projekte und seine Rezeptionsentwicklung in Zukunft erarbeitet.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Theorie und Praxis miteinander zu verbinden und sowohl eine subjektive Perspektive, die durch Gespräche mit Experten und Teilnehmern entstanden ist, als auch eine objektive Perspektive, die durch Bearbeitung von Literatur zu diesen Themen zu erreichen war, zu bekommen.

1.1 Der Forschungsstand

Die Rezeption Bernhards in Österreich beziehungsweise in Deutschland ist natürlich seit Jahrzehnten zum Gegenstand unzähliger literaturwissenschaftlicher Untersuchungen geworden, aber Thomas Bernhard und China, das ist sicher ein Thema, das noch kaum wissenschaftlich bearbeitet worden ist.

Literaturwissenschaftler, wie Manfred Mittermayer, Wendelin Schmidt-Dengler, Hans Höller, Hilde Haider-Pregler und viele andere, die sich auf Thomas Bernhards Werke beschäftigten, haben seine Stücke schon oft aus unterschiedlichen Perspektiven analysiert. Beispielsweise, unter den zahlreichen Diplomarbeiten über Bernhards Werken widmete auch Bettina Schiefer eine Diplomarbeit über die Künstlerfigur in ihren Schriften.² Nicht nur das Thema Bernhard und Musik in seinem Leben und Werk, wird von Bloemsaat-Voerknecht Liesbeth in ihrem Buch über ihn beleuchtet,³ sondern auch eine kulinarische Lektüre aus seinem Werk wurden von Hilde Haider-Pregler und Birgit Peter bearbeitet.⁴ Neben unzähligen Analysen seiner Figuren und seines Theaters sind noch zahlreiche Autobiographien, Interviews und Werkanalysen über ihn entstanden.⁵ Im deutschsprachigen Raum existieren viele Rezeptionen seiner Werke, doch wie sieht es außerhalb dieses Raums aus?

Im deutschsprachigen Raum gibt es unzählige Bernhard-Rezeptionen, seine Werke wurden jedoch in viele Sprachen übersetzt.⁶ Forschungen außerhalb des deutschsprachigen Raums wurden im Vergleich zum deutschsprachigen Raum dennoch sehr wenig vorangetrieben.

Bislang gab es nur einige Versuche, die sich der Rezeption von Thomas Bernhards Werken im Ausland widmeten. Dies geschah 1992 durch Daniela Warmuth,

² Schiefer, Bettina: Die Künstlerfigur in Thomas Bernhards Schriften „Frost“, „Das Kalkwerk“, „Die Macht der Gewohnheit“, „über allen Gipfeln ist Ruh“ und „Der Untergeher“. Diplomarbeit. Wien 1991.

³ Bloemsaat-Voerknecht, Liesbeth: Thomas Bernhard und die Musik: Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register/Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht. Würzburg 2006: Königshausen und Neumann.

⁴ Haider-Pregler, Hilde; Birgit, Peter: Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre. Mit einem Vorwort von Luigi Forte. Wien 2001: Suhrkamp.

⁵ dazu vgl. Bibliographien in Attachement.

⁶ vgl. die Rezeptionen darauf folgend.

die als Thema ihrer Magisterarbeit: „Die Rezeption von Thomas Bernhard in Spanien (1978-1989)“⁷ wählte. Warmuth versuchte die gesamte Bernhard-Rezeption in Spanien chronologisch darzustellen. Die Veränderung der Rezesenten im von ihr behandelten Zeitraum wurde festgestellt.

Laut Warmuth gibt es noch drei weitere, ihr bekannte, länderspezifische Untersuchungen. Eine auf Frankreich bezogene Rezeption von Gerald Stieg,⁸ die sich neben Werken Bernhards auch mit Werken von Elias Canettis befasst. Eine auf Großbritannien bezogene von Uta Kreuter,⁹ die sich mit der Rezeption zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur in Großbritannien zwischen 1960-1981 auseinandergesetzt hat, und eine in den Vereinigten Staaten entstandene Rezeption von Donald G. Daviau.¹⁰

Die hier vorliegende Arbeit unterscheidet sich in wesentlichen Punkten von Warmuths Magisterarbeit und widmet sich ausschließlich den Werken *Die Macht der Gewohnheit* und *Minetti*. Die Beschränkung auf die zwei Werke ergibt sich aus der neu und relativ jung entwickelten Bernhard-Rezeption in China, die erst im Jahr 2001 entstanden war. Allerdings soll die Arbeit nicht über die Biographie des Autors erarbeitet werden, viel mehr wird sie über die zwei Werke Bernhards untersucht. Es geht nicht darum, nur das Werk zu analysieren, sondern auch die Gemeinsamkeiten der Texte aufzuzeigen, um auf diese Weise ein besseres Verständnis der Werke zu erlangen.

Im Laufe meiner Recherchen zur Rezeption von Thomas Bernhards Werken bin ich auf eine große Menge an Materialien gestoßen. Ich habe mich nur auf die Literatur der zwei Werke *Die Macht der Gewohnheit* und *Minetti* konzentriert. Die Primärliteratur umfasst ganze Übersetzungen seiner Werke, sowie Publikationen

⁷ Warmuth, Daniela. Die Rezeption von Thomas Bernhard in Spanien (1978-1989). Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien 1992.

⁸ Stieg, Gerald: Überlegungen zur Rezeption der österreichischen Gegenwartsliteratur in Frankreich. Am Beispiel Thomas Bernhards und Elias Canetti. – In: Scheichl, Sigurd Paul und Gerald Stieg (Hrsg.): Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Akten der Jahrestagung 1982 der französischen Universitätsgermanisten in Innsbruck. Innsbruck 1986. S. 231-248.

⁹ Kreuter, Uta: Übersetzung und Literaturkritik. Aspekte der Rezeption zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur in Großbritannien 1960-1981. Frankfurt am Main u.a. 1985: Lang.

¹⁰ Daviau, Donald G.: The Reception of Thomas Bernhard in the United States. – In: Modern Austrian Literature. Volume 21. Nos. 3/4. 1988. S. 243-276.

in Zeitschriften. Die Sekundärliteratur umfasst alle Aufsätze, Interviews, Rezensionen, Enzyklopädien, sowie die Rezeption der Stücke.

Die Werke und seine Skandalgeschichten waren in China unbekannt und wurden noch nie erwähnt. Dies hat sich ab 2001, seit der Uraufführung, unter der Regie von Cao Keife, geändert, seitdem bekommen Thomas Bernhards Werke in den chinesischen Medien erste Aufmerksamkeit.

Mag. Xu Jie gilt in China als die „Bernhard-Übersetzerin“, denn sie hat sowohl eine Biographie als auch seine Werke wie *Die Macht der Gewohnheit*, *Minetti* und *Heldenplatz* in die chinesische Sprache übersetzt. Die Bernhard Biographie unter dem Titel «伯恩哈德传» mit dem Zitat „我痛恨你们所有人“- „Ich hasse sie alle“ wurde von einem chinesischen Verlag „You yi“ (友义) herausgebracht.¹¹

Gleich nach der Fertigstellung des Buches wurde es im Jänner 2007 veröffentlicht. Bernhards Werk wurden insgesamt nur von Mag. Xu Jie und dem Beijinger Professor für Germanistik Ma Wen Tao 马文涛 ins Chinesische übertragen. Nach der Übersetzung wurden bis heute zwei Stücke oder Inszenierungen nach Texten Bernhards in China gezeigt. 2001 *Der Macht der Gewohnheit* und 2008 *Minetti*. Weiters auch das Buch «历代大师伯恩哈德作品选» vom Ma Wen Tao mit dem Titel „Thomas Bernhard – Alte Meister und weitere drei Werke von Thomas Bernhard“,¹² welches die vier Prosawerke enthält: *Der Stimmenimitator*,¹³ *Ereignisse*,¹⁴ *Alte Meister*,¹⁵ und *Beton*.¹⁶ Sonst handelt es sich dabei mehr um Rezensionen, die aus Anlass von Übersetzungen in Tages- und Wochenzeitungen veröffentlicht worden sind und natürlich auch um die Onlineberichte über Theateraufführung und Ausstellungen, die in Beijing stattgefunden haben.

¹¹ Xu, Jie 许洁: 伯恩哈德传. Beijing 北京 2007: 中国友谊出版社公司

¹² Ma, Wen Tao 马文涛: Alte Meister und weitere drei Werke von Thomas Bernhard. 历代大师伯恩哈德作品选. 北京 2 0 0 6 年 1 1 . 三联书店.

¹³ Bernhard, Thomas: *Der Stimmenimitator*. Frankfurt am Main 1978: Suhrkamp.

¹⁴ Bernhard, Thomas: *Ereignisse*. Frankfurt am Main 1994: Suhrkamp.

¹⁵ Bernhard, Thomas: *Alte Meister*. Frankfurt am Main 1985: Suhrkamp.

¹⁶ Bernhard, Thomas: *Beton*. Frankfurt am Main 1982. Suhrkamp.

2 Das chinesische Theater

Wie ist die Entwicklung des modernen chinesischen Theaters? Wann wurde ausländisches Theater in China interessant? Warum wurde das Stück *Die Waise der Familie Zhao* «赵氏孤儿» in westlichen Ländern so bekannt? Um die Aufarbeitung des modernen chinesischen Theaters zu verstehen, ist es sinnvoll sich mit der chinesischen Theatergeschichte zu befassen. Zum einen wird hier die Funktion des Theaters und das Theaterstück *Die Waise der Familie Zhao* bearbeitet, zum anderen werden die ausländischen Theaterproduktionen, die in China, hauptsächlich in Beijing, in den letzten Jahren aufgeführt wurden, beleuchtet.

2.1 Ein kurzer Abriss über die chinesische Theaterentwicklung

Das chinesische moderne Theater hat im Laufe der chinesischen Geschichte viele Abschnitte durchlebt. In diesem Kapitel möchte ich nur einen Abriss über diese Veränderungen in China geben. Ich versuche diese Veränderung anhand von chinesischen Quellen zu erarbeiten. Als sekundäre Literatur habe ich außer dem Buch „Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert,“¹⁷ nur ausschließlich chinesische Literatur ab dem 20. Jahrhundert aus Beijing verwendet.

Bernd Eberstein widmet ein ganzes Buch dem chinesischen Theater des 20. Jahrhunderts. Angefangen vom Sprechtheater bis zum Musikschauspiel, hat er detailliert die genauen geschichtlichen Hintergründe parallel zu den Veränderungen des Theaters dargestellt. Nach Eberstein entwickelte sich das europäische Interesse am chinesischen Theater schon während der Aufklärung und den Chinoiserien des Rokoko. Aus dem 18. Jahrhundert findet sich in Jean Baptiste du Halde's *Description de la Chine* eine Teilübersetzung eines moralischen Stücks über Loyalität und Selbst-Aufopferung, *Die Waise der Familie Zhao* (*Zhaoshi guer*) «赵氏孤儿»¹⁸ von Ji Junxiang¹⁹. Du Halde's Werk wurde in mehrere andere europäische Spra-

¹⁷ Eberstein, Bernd: Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert. Wiesbaden 1983: Harrassowitz.

¹⁸ Ji, Junxiang: 赵氏孤儿 Die Waise der Familie Zhao. In: Fu, Xihua: Yuandai zaju quanmu. Peking 1957: S. 114-115.

¹⁹ Von Ji Junxiang ist nur *Die Waise der Familie Zhao* aus seinen sechs Dramen erhalten.

chen übersetzt und prägte das Bild Chinas des 18. und des frühen 19. Jahrhundert in Europa. Mehrere Jahrzehnte beschränkte sich die Beschäftigung mit dem chinesischen Theater nur auf das Stück *Die Waise von Zhao*. Erst in den 20er- und 30er Jahren wurde dieses Wissen durch weitere Übersetzungen der chinesische Werke erweitert.²⁰

Die erste Begegnung mit dem Theater machten chinesische Diplomaten, die während ihrer Dienstreisen die Aufführungen von Theaterstücken im Ausland besucht haben. Sie bewunderten nicht nur die prachtvolle Architektur des Theaters, sondern auch die Eleganz der Theaterschauspieler, die mit dem chinesischen Schauspieler nicht vergleichbar waren. Später nach der Öffnung der Häfen, sind viele Missionare und Überseechinesen nach China gekommen, sie versammelten sich in Shanghai, bauten noch im Jahr 1866 ein westliches Theater mit dem Namen „Lan Xin“ (兰心).²¹ Es kam zum Theaterbesuch für einige Auslandsstudenten und Chinesen. Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts strömte das westliche Theater nach China und beeinflusste auch die chinesische Oper.²²

Ein Höhepunkt des chinesischen Theaterschaffens bewirkte der damals zweiundzwanzigjährige Autor Cao Yu 曹禺 mit dem Stück „Gewitter“ «雷雨».²³ Das Stück war sein Erstlingswerk und gilt in China als meistaufgeführtes Drama. In den 30ern und 40ern wurde das moderne Theater mehr zu Propagadazwecken benutzt und sollte das Gefühl der Einheit stärken. Das Stück von Guo Moruo 郭沫若 „Lass die Peitsche fallen“,²⁴ beispielsweise, wurde während des antijapanischen Widerstandskrieges aufgeführt.

²⁰ vgl. Eberstein, a.a.O., S. XII.

²¹ vgl. 蘭心大戲院: 金色大幕為話劇而開,
http://big5.china.com.cn/culture/zhuanli/huaju/2007-04/20/content_8145612.htm, stand 06. Nov. 2008

²² 中国话剧, 中国文化艺术丛书, 曲润海, 孙维学总主编/主编: 田本相, 北京, 1998. 12/ 1999 年一月北第一版: S.3-5.

²³ „Gewitter“ handelt sich von den intriganten Verhältnissen in einer wohlhabenden Familie.

²⁴ „Lass die Peitsch fallen“ zeigt ein traurige Schicksal der Flüchtlinge aus japanischen Besatzungsgebiet.

Nach dieser Vorperiode unterteilt Ni Zong Wu 倪宗武 das chinesische moderne Theater in drei Phasen.²⁵

Die Zeit zwischen 1956 bis 1957

1956 führte die chinesische Regierung das Konzept „*Lasst hundert Blumen blühen, lasst hundert Schulen miteinander wetteifern*“ (百花齐放, 百家争鸣) ein. Während dieser Zeit empfand Ni Zhong Wu die Entwicklung des chinesischen modernen Theaters noch als „normal“, weil die chinesische Regierung die Künstler noch respektiert und ihnen Raum überlassen hatte, um sich zu entfalten. Nicht nur erfahrene Schriftsteller wie Lao She 老舍 und Cao Yu 曹禺 etc. hatten gute Werke geschaffen, sondern auch jüngere Schriftsteller brachten hervorragende Werke heraus. Im März 1956 fand zum ersten Mal eine große Aufführung des chinesischen modernen Theaters statt.

Die Zeit zwischen Ende 50er und Anfang 60er Jahre

Im Vergleich zum ersten Höhepunkt, ist der zweite komplizierter, da er durch die Zeit des „Großen Sprungs“ (大跃) unterbrochen worden ist. Trotz dieser schwierigen Zeit sind hervorragende Werke entstanden wie *Cha Guang* (Das Teehaus)²⁶ «茶馆» und *Guang Han Liao*. «关汉聊» Die Theaterstücke dieser Periode sind einerseits durch die historischen und demokratischen Themen und andererseits durch die Ereignisse des Klassenkampfs gekennzeichnet. In der Zeit der Kulturrevolution (1966-1976) verschwand das chinesische Theater fast von den Bühnen,

²⁵ 倪宗武: 中国当代话剧论稿, 倪宗武著。-北京, 中国戏剧出版社, 1996。
8 ISBN 7-104-00795-4. S. 17.

²⁶ Das Stück *Das Teehaus* ist ein Meisterwerk von einem bedeutenden chinesischen Schriftsteller Lao She (1899-1966) in drei Akten, er beschreibt im Stück wie ein damaliges Teehaus aussah und zeigt das Leben des Teehausbesitzers und seine Gäste über einen Zeitraum von fünfzig Jahren und durch drei Phase der moderne chinesischen Geschichte. Im Stück kommen über 60 Charaktere aus allen Gesellschaftsschichten vor und vermitteln dem Publikum die Veränderungen der Gesellschaft.

viele Schriftsteller und Regisseure, unter anderen auch Lao She, Cao Yu und Yang Hansheng wurden kritisiert, verfolgt und getötet.²⁷ Erst nach der Kulturrevolution und seit der Öffnungspolitik in den 1980ern, machten sich chinesische Dramatiker das westliche moderne Theater zum Vorbild.

Die Zeit nach 1979

Die letzte Periode fand in der Zeit nach der Zerschlagung der „Vierer Bande“ (四人帮) statt. Im Jahr 1980 wurde das Stück *Das Teehaus* geschaffen und erregte im Ausland großes Aufsehen. Es war das erste Mal, dass ein chinesisches Theater auf eine Auslandstournee ging. Das Stück wurde insgesamt fünfundzwanzig Mal in Deutschland, Frankreich und in der Schweiz aufgeführt, später auch noch in Japan, Kanada, Singapur und Hong Kong.

Das Interesse an westlichen Schriftstellern wie: Shakespeare und Ibsen stieg, 1986 eröffnete in China das erste „Shakespeare Festival“ (莎士比亚戏剧节). Seine Werke: *King Lear* «李尔王», *Der Kaufmann von Venedig* «威尼斯商人», *Verlorene Liebesmüh* «爱的徒劳», *Antonius und Cleopatra* «安东尼与克莉奥佩特拉», *Othello* «奥赛罗» und weitere seiner Werke wurden dem chinesischen Publikum in Beijing und Shanghai vorgestellt. Die in den 1990ern verfolgte Tendenz, einerseits dem Experimentaltheater zu folgen, andererseits die Rückkehr zum Realismus, gab auch dem Stück *Das Teehaus* «茶馆» eine neue moderne Gestalt.²⁸

2007 feierte China sein hundertjähriges Sprechtheater-Jubiläum, zu Ehren der 1906 durch Li Shutong (李书同) gegründeten „Frühlingsweiden-Gesellschaft“ (春柳社) wurde einunddreißig neue Inszenierungen der Beijinger

²⁷ vgl. dazu auch Eberstein. a.a.O., S. 328.

²⁸ Zhong Guo Hua Ju. 中国戏剧, 1998 年第二代期 S. 3-5, S. 97-99 und S. 133-135.

Bühnen dem Publikum vorgestellt und zweiunddreißig landesweite Tourneen unternommen.²⁹

Das Jahr 2007

Zur Hundertjahrfeier des chinesischen Theaters veröffentlichte der „Zhong guo dui wai fang yi“ (中国对外翻译), (ein auf westliche Übersetzungen spezialisierter Verlag) Verlag eine Sammlung „Zhong guo hua ju bei nian ju zuo xuan“ (中国话剧百年剧作选), die über die hundertjährige Theatergeschichte Chinas berichtet. Die Sammlung hat insgesamt zwanzig Bände, besitzt zehn Millionen Schriftzeichen und beinhaltet einen detaillierten Ablauf von hundertachtzig zwischen 1907 bis 2007 in China geschaffenen Theaterstücken. Die Darstellungen und Analysen der Werke werden in der Sammlung genau untersucht.³⁰

²⁹ http://www.china.com.cn/culture/zhuanti/huaju/node_7017364.htm stand 16. Okt. 08

³⁰ http://www.gmw.cn/CONTENT/2007-05/10/content_603838.htm stand 16. Okt. 08

2.2 Das Stück *Die Waise der Familie Zhao* 赵氏孤儿

Aber warum ist das Stück *Die Waise der Familie Zhao* «赵氏孤儿» im Ausland so bekannt? Fei Shi 飞石 veröffentlichte im Jahr 2004 in der chinesischen Zeitschrift „Zhong guo xi ju“ (中国戏国) einen Artikel über das Stück *Die Waise der Familie Zhao* in Deutschland.³¹ Er wunderte sich, dass er nie zuvor von dem Stück gehört hat. Erst seit seinem Aufenthalt in Deutschland setzte er sich damit auseinander. Seiner Aussage nach inspirierte das Stück sogar Goethes unvollendetes Werk *Elpenor* «哀兰伯诺». Auch Voltaire 伏尔泰 schrieb das Stück unter dem Titel *Die Waise der Familie Zhao* «中国孤儿» um und inszenierte es in Paris.

Das Stück kam durch Missionare nach Europa und zu dieser Zeit fand ein chinesischer Boom in Europa statt. Dieser Boom entstand aus zwei Gründen: einerseits dem steigenden Interesse an den chinesischen Produkten und andererseits der steigenden Neugierde an den chinesischen Geisteswissenschaften. Bedauerlicherweise meinte Fei Shi, dass die berühmten literarischen chinesischen Werke während dieser Zeit vernachlässigt worden sind, und es ist ein Grund, weshalb das Wissen über China damals so beschränkt war. Auch durch die revolutionären Veränderungen, welche sich China im 19. und 20. Jahrhundert unterzog, waren die Interessen zuerst alle auf die politischen, sozialen und ideologischen Bereiche und nicht dem Gebiet Literatur und Theater zugewandt. Unter diesen Umständen kam *Die Waise der Familie Zhao* nach Europa.³²

2002 wurde das Stück in Deutschland unter dem Namen *Das chinesische Vermächtnis* im Werftpark am Kieler Theater uraufgeführt. Regisseur Stefan Hintzen inszenierte das Stück in einer Version, „die Gegenwart und Vergangenheit, Schau- und Puppenspiel, Realität und Legende vielfach verzwirbelt“³³ und wurde vom Publikum erfolgreich aufgenommen.

³¹ Fei, Shi: Die Waise der Familie Zhao in Deutschland. In: Zhong Guo Xi Ju. Beijing ling qi: 2004. No. 10. S. 56-57.

³² vgl. Ebda., S. 56f.

³³ vgl. <http://www.heikoklotz.de/CV-BilderundEcho.htm> stand 15. Okt. 08

2.3 Welche Funktion hat das Theater in China?

Das Theater verbindet in China die Funktionen der Erziehung und Unterhaltung. Die Literatur hat in China eine „belehrende und erzieherische Funktion“, – „Literatur soll die richtige Lehre übermitteln“ (文艺再导). Die traditionellen Wertnormen erziehen das Volk durch die Literatur. Diese Literaturerziehungen wurden auf der Bühne dargestellt. Aufgrund dieser Aufgabe hatte das Theater einen sehr großen Einfluss auf das Denken der chinesischen Bevölkerung. Inhaltlich war das Theater durch die konfuzianische Wertordnung bestimmt. Außer der erzieherischen Aufgabe, machte das Theater das Volk mit den Geschichten und den Sagen³⁴ bekannt und übernahm die Funktion der Unterhaltung für die ländliche Bevölkerung. Xiong Foxi, der sich seit Jahren mit dem ländlichen Theater beschäftigt hat, meinte:

Nach unserer Erfahrungen in Dingxian erhalten die chinesischen Bauern ihre Kenntnisse (...) zum überwiegenden Teil von der Bühne. In ihren Anschauungen zum menschlichen Leben, ihren Einsichten über die Geschichte gibt es fast nichts, was nicht durch das Theater beeinflusst ist.³⁵

Der größte Teil dieser Theaterstücke ist gekennzeichnet durch Gut und Böse. Es gibt eine klare Trennung zwischen diesen Beiden. Eberstein weist noch auf das Fehlen einer realistischen Darstellungsweise des Theaters in China hin. Seine Meinung ist, dass das Chinesische Theater „die unmittelbare und naive Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit“ ablehnte und „als ein weniger künstlerisches als vielmehr handwerkliches und letztlich auf der Stufe der oberflächlichen Ähnlichkeit stehendes Bemühen“ erscheint.³⁶ Eine große Herausforderung für das chinesische moderne Theater ist es, dass es sich einer tiefgreifenden Wandlung unterziehen muss, um die langjährige und vielfältige Tradition des chinesischen Theaters zu überstehen. Dies beweist auch Bertold Brecht:

³⁴ Bekannte Stücke wie beispielsweise: Reise nach dem Westen «西游记»Xiyou ji), oder Heldegeschichten aus der Zeit der Drei Reiche im 3. Jahrhundert «三国演义»San guo yanyi von Cao Cao 曹操, Guan Yu 关羽, Liu Bei 刘备 und Zhuge Liang 诸葛亮. Auch der Roman von Cao Xueqin 曹雪芹: „Der Traum der roten Kammer“(红楼梦 Honglou meng).

³⁵ zitiert nach Xiong, Foxin: Xiju dazhonghua zhi shiyan, o.O.: 1936. S. 102-03.

³⁶ vgl. Eberstein, a.a.O., S. 5ff.

Wenn wir uns die neue Welt künstlerisch praktisch aneignen wollen, müssen wir uns neue Kunstmittel schaffen und die alten umbauen. Die Kunstmittel Kleists, Goethes, Schillers müssen heute studiert werden, sie reichen aber nicht mehr aus, wenn wir das Neue darstellen wollen.³⁷

Weiteres spielte das Theater eine wichtige Rolle als Kommunikationsmittel für die chinesischen Schriftsteller und Intellektuellen, dort wo keine anderen Kommunikationsmittel erreichbar waren, ermöglicht diese Bühnendarstellung die Verbreitung von neuen Ideen. Der Ausdruck *Huaju* 话剧 (Sprechtheater)³⁸ kam erst in den 20er-Jahren nach China. Das moderne Theater stellt eine enge Beziehung zu der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung dar. Prusek fasste die damalige Situation in China folgendermaßen zusammen:

In China ist der ideologische Gehalt des kulturellen Kampfes ausschließlich durch das Verhältnis der Kultur zu der sich entwickelnden sozialen Revolution bestimmt: Das Individuum mag dieser Revolution zustimmen oder sie ablehnen, nicht aber kann es sich davon lösen und nur persönlichen Zielen und Interessen folgen. Man kann sagen, dass der Horizont des Künstlers völlig durch den Sturm der Revolution erfüllt ist.³⁹

³⁷ zitiert nach Brecht, Bertold: Über Klassiker, Frankfurt 1977: Suhrkamp, S. 55.

³⁸ Bevor sich der Ausdruck *Huaju* 话剧 durchsetzt, wurde das Sprechtheater als „neues Theater“ (新剧 *xin ju*, 新形戏剧 *xinxing xiju*) genannt.

³⁹ zitiert nach Prusek, J.: „A Few Notes on the Literary Aspects of the May Fourth Movement“. In: The May Fourth Movement in China, Major Papers Prepared for the XX. International Congress of Chinese Studies. Prague 1968: S. 143-144.

2.4 Aufführung der ausländischen Theaterstücke in Beijing

Seit 2000 wurden immer mehr ausländische Theaterstücke im Beijing aufgeführt. Während meiner Recherche stieß ich auf einen Artikel in der Zeitschrift „Chinese Theatre“, (中国戏剧) die über die Aufführungen ausländischer Theaterstücke berichteten. Bedauerlicherweise gab es nur eine Aufzeichnung bis zum Jahr 2003. Die Dame aus dem Verband der Beijinger Theaterwissenschaftler (zhong guo yi shu jia jie hui 中国艺术家社会) erklärte mir, dass bis zu meinem Forschungszeitpunkt noch keine neuen Daten gesammelt worden seien, sie sind dabei sie zu erneuern und werden sich bemühen, eine neuere Ausgabe darüber zu veröffentlichen.

Laut „Chinese Theatre“ (中国戏剧) gab es im Jahr 2001 vier Inszenierung der ausländischen Theaterstücke. Hier eine kurze Auflistung dieser Stücke:

Ein Puppenheim «玩偶之家» von Ibsen

Das ibsenske Stück *Ein Puppenheim* wurde am 13. Jänner 2001 unter der Regie von Wu Xiao Jiang 吴晓江 im Theater „Zhong yang shi yan hua Ju yuan“ (中央实验话剧院) dem chinesischen Publikum vorgestellt. Es handelt sich um eine norwegische Frau, namens Nora, die einen chinesischen Auslandsstudenten heiratet und ihm nach China folgt. Nora borgt sich Geld, um ihren kranken Mann behandeln zu lassen, gleichzeitig versucht sie dem Gläubiger zu helfen. Ihr streng konservativer Mann fühlt sich gekränkt, weil Nora sich in die außerhäuslichen Sachen eingemischt hat. Damit das Publikum sich mit dem Stück besser auseinandersetzen kann, wurde der Inhalt dieser Geschichte umgeschrieben und eine chinesische Geschichte in Beijing dargestellt.

Richard III «理查三世» von Shakespeare

Ein Monat später am 16. Februar 2001, wurde das Stück *Richard III* von Shakespeare inszeniert. Der Regisseur Ling 李兆华 hatte das Stück für die Festivals in Berlin, London und Paris vorbereitet. Die Bühne wurde neu kreiert, das Drehbuch bzw. die Dialoge sind unverändert geblieben.

Der Tod und das Mädchen «死亡与少女»

Regisseur Wang xiao ying 王晓鹰 gemeinsam mit dem Bühnenbildner Liu ke dong 刘科栋 und Liu jiang zhong 刘建中 inszenierten dieses Stück mit einem von Li jiang ming 李建鸣 übersetzten Drehbuch noch im Jahr 2001 in Beijing.

Die Macht der Gewohnheit von Thomas Bernhard 托马斯，伯恩哈德 «习惯势力»

Hierbei ist noch zu erwähnen, dass 2001 auch das Stück von Thomas Bernhard aufgeführt wurde.

Im Vergleich zum Jahr 2001 dokumentierte die Zeitschrift für das Jahr 2002 insgesamt fünf ausländische Theateraufführungen. Darunter sind Stücke:

- «绿帽子», das umgeschriebene Stück von dem amerikanischen Schriftsteller Nathaniel Hawthornes (纳撒尼尔·霍桑) Werk *Der scharlachrote Buchstabe* «红字» am 5. Februar 2002
- *Football Club* «足球俱乐部» am 25. März 2002
- *The Dawns Here Are Quiet* «这里的黎明静悄悄» von Boris Vasilyev am 10. Mai 2002
- «可能完成的任务» am 10. Oktober 2002
- und noch ein französisches Musical am 21. Dezember 2002 hieß *Notre Dame de Paris* «巴黎圣母院».

Im Jahr 2003 gab es außer einem Theaterstück aus Russland «青春禁忌游戏»⁴⁰ und ein Musical aus Seoul *Romeo und Julia* «罗密欧与朱丽叶»; weiters sind noch zwei Opern *Aida* «阿依达» und *Die Hochzeit des Figaro* «费加罗的婚礼» aufgeführt worden.

Eine weitere Untersuchung aus der „Zhong guo xi ju“ (中国戏剧)⁴¹ im Jahr 1998 zeigte die besten der in China inszenierten Stücke. Die Zeitschrift 中国戏剧 lud einige berühmte Literaturwissenschaftler und -kritiker, Regisseure und Schauspieler zu einer Diskussion über die zehn für sie am besten in der Erinnerung erhaltenen ausländischen Werke ein. Diese Auflistung unterteilt sich in fünf Kapitel, leider ist das Kapitel drei in der Bibliothek des *Verbands der Beijinger Theaterwissenschaftlers* (中国戏剧家协会) nicht mehr auffindbar. So entnehme ich die Werke aus diesen Kapiteln ohne das Kapitel drei. Erwähnt wurden insgesamt mehr als fünfzig ausländische Werke,⁴² je nach befragter Person sind sie aufgezeichnet. Die am meisten in der Erinnerung behaltenen Werke sind 《等待戈多》 *Warten auf Godot* von Samuel Beckett, 《贵妇还乡》 *Der Besuch der alten Dame* von Friedrich Dürrenmatt, 《六个寻找作者的剧中人》 *Sechs Personen suchen einen Autor* von Luigi Pirandello, 《推销员之死》 *Death of a Salesman* von Arthur Miller und 《樱桃园》 *The Cherry Orchard* von Anton Chekhov.

Zu den bekanntesten deutschsprachigen Autoren in China zählt der deutsche Autor Bertolt Brecht. Sein Stück 《伽利略传》 *Leben des Galileis* wurde vier Mal von den befragten Personen erwähnt. Während meiner Forschungsarbeiten in Beijing stieß ich immer auf Artikel über Brecht. Zu Feier seines 100jährigen Geburts-

⁴⁰ Das Stück wurde inspiriert von Lyudmila Razumovskaya's *Dear Yelena Sergeyevna*.

⁴¹ 北京剧坛上的外国戏. In: 中国戏剧. 2004. No. 7. S. 56-59.

⁴² vgl. dazu die Auflistung im Anhang. 童道明. 中国人眼中的外国话剧. In: 中国戏剧. 1998年第9期, 第10期, 第11期, 第12期和1999年第1期.

tages widmeten sich ihm mehrere Berichte im Sammelband des „Chinese Theatres 1998“ (中国戏剧 1998), viele Literaturwissenschaftler berichteten über die Einflüsse und Folgen Brechts auf das moderne chinesische Theater.⁴³ Im Gegensatz zu Brecht ist Thomas Bernhard im Jahre 1998 noch unbekannt.

⁴³ vgl. dazu die Artikeln in der „Zhong Guo Xi Ju 中国戏剧“:

Kang, Hong Xin: „Brechts Einfluss in China in den letzten 20 Jahre“ 康洪兴/布莱希特对中国内地近二十年来话剧艺术的影响 In: 中国戏剧 No. 7. S. 21-23.

Liu, Xiao Tian 刘小田: 90年代德国舞台上的布莱希特戏剧实践和剧评界的评价。In: 中国戏剧 No. 7. S.24 – 26. und ein weiterer Artikel im Heft No. 8.

Ding, Yang Zhong 丁扬中: 今天，中国剧作家向布莱希特学什么？ In: 中国戏剧 No. 6. S. 40-43.

3 Thomas Bernhards Werke und Theaterstücke

In diesem Kapitel sollen die Aufarbeitungen des Thomas Bernhard Theaters dargestellt werden. Dabei steht zunächst Thomas Bernhards Österreichkritik im Vordergrund, und danach wird eine Übersicht über seine öffentlichen Ärgernisse am Anfang erläutert.

3.1.1 Thomas Bernhards Österreichkritik

Nicht nur wegen seiner Zeitkritik war Bernhard berühmt, sondern auch wegen seiner Kunst als Prosaschriftsteller und Theaterautor. In einem Zeitraum von 18 Jahren wurden 18 Theaterstücke Bernhards, angefangen von *Ein Fest für Boris* im Jahr 1970 bis *Heldenplatz* 1988, inszeniert.

Sein Ruf als „provokanter“, aber auch „komischer Autor“ wurde bekannt.⁴⁴ Sein „vollkommen einseitiger Widerstand gegen unsere Zeit“, erzeugt bei den Lesern sowohl „Faszination“, als auch „Abwehr.“⁴⁵

Erstmals provozierte Bernhard in der Öffentlichkeit 1968, während seiner Rede, in der er einen österreichischen Staatspreis erhielt. Es war nicht das erste und das letzte Mal, dass Bernhard öffentliches Aufsehen erregte.⁴⁶ Auch die vielen Skandale, die mit den Uraufführungen verbunden waren, wie beispielsweise, die in der Öffentlichkeit ausgetragenen Konflikte mit dem Festspielpräsident Josef Kauf, wegen der Schlusszene des Theaterstücks *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, 1972 in Salzburg, aber auch die Beschlagnahmung des Buches *Holzfällen* in den Buchhandlungen Österreichs von der Polizei am 29. August 1984 wegen des „Vergehens der üblen Nachrede und der Beleidigung“,⁴⁷ oder auch die „starken Sätze“ über Österreich in *Heldenplatz* sorgten für einen großen Aufruhr.⁴⁸

⁴⁴ Donnenberg, Josef: Thomas Bernhards Zeitkritik und Österreich. In: Literarisches Kolloquium. Thomas Bernhard. Materialien. Hrsg., Lachinger, Johann und Pitterschscher, Alfred. 1994: Publication. S. 53-54.

⁴⁵ Ebda., S. 54f.

⁴⁶ Ebda., S. 55.

⁴⁷ vgl. Kathrein, Karin: Ein Zug zur Literaturfeindlichkeit. Stellungnahmen zur Beschlagnahme von Thomas Bernhards „Holzfällen“. In: Die Presse (Wien), 31. August 1984.

⁴⁸ vgl. Jahraus, Oliver: Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre. Thomas Bernhard. Frankfurt am Main u.a.; Paris 1991: Lang, S. 152.

Im Bezug auf seinen Hass Österreich gegenüber wurde ihm ein Ruf in der Zeitschrift „Spiegel“ als „Alpen-Beckett und Menschenfeind“ vergeben.⁴⁹ Thomas Bernhards Äußerungen waren in erster Linie an den Österreichischen Staat und die Politiker gerichtet. In diesem Kontext wurden die Äußerungen Bernhards von vielen seiner Zeitgenossen als „ungeheuerliche Österreich-Beschimpfungen“,⁵⁰ „Spinnereien“⁵¹ und „pathologische Äußerungen eines Kranken“⁵² verstanden. Nicht nur Schmidt-Dengler sieht Thomas Bernhard als „Geschichtenzerstörer“ ja als den „typischen Geschichtenzerstörer“,⁵³ sondern auch Cao erwähnte dies bei einem Interview 2001.⁵⁴ Als Beispiel weist Radoslava Minkova auf ihren am 17. 2. 1978 veröffentlichten Artikel in der „Zeit“ unter dem Titel „Die Kleinbürger auf der Heuchelleiter“ hin, darin machte Bernhard das Parlament und die Regierung lächerlich.⁵⁵ Er vergleicht das österreichische Parlament mit dem „Wurstelprater“, die Regierung mit einer „teueren Dummköpfelotterie“ und bezeichnet den „österreichischen Tag“ als ein „Lustspiel für Marionetten“.⁵⁶

Zu seiner Zeit wurde er vielfach als „heimatlicher Nestbeschmutzer“⁵⁷ bezeichnet. Aus dem „Beschimpfen und Bezichtigen“ hat er als Autor eine „Kunstform“⁵⁸ gemacht. Seine Figuren dienen ihm zur Provokation der Gesellschaft. Auf die Frage „Warum das Verbot seiner Werke in Österreich?“ antwortet Claus Peymann⁵⁹ darauf:

⁴⁹ Rumler, Franz: Alpen-Beckett und Menschenfeind. In: Spiegel, 31.7.1972, S. 98.

⁵⁰ vgl. Mittermayer, Manfred. Thomas Bernhard. Stuttgart/Weimar 1995. S. 181.

⁵¹ Fried, Erich: Spinnt Thomas Bernhard? In: Wochenpresse, 13. 12. 1983.

⁵² Schmidt-Dengler: Bernhards Scheltreden. Um- und Abwege der Bernhard-Rezeption. In: Wendelin Schmidt-Dengler: Der Übertreibungskünstler. Wien 1989: Sonderzahl, S. 101.

⁵³ Schmidt-Dengler. Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen. In: Jurgensen, Manfred: Bernhard: Annäherungen. Bern 1982: Frank, S. 130.

⁵⁴ Blum, Georg: Mao als Zirkusdirektor. In „Die Zeit“. 50/2001.

http://www.zeit.de/2001/50/Mao_als_Zirkusdirektor stand 20. September 2008

⁵⁵ Radoslava, Minkova: Zur Problematik des Fremdseins in Thomas Bernhards und Christoph Heins Erzählwerken: eine vergleichende Untersuchung. Frankfurt am Main u.a.2002: Lang, S. 155.

⁵⁶ zitiert nach Bernhard, Thomas: Die Kleinbürger auf der Heuchelleiter. In: Die Zeit, 17.2.1978.

⁵⁷ Schmidt-Dengler, a.a.O., 1989, S.105. Auch Donnerberg erwähnt in seinem Artikel „Thomas Bernhards Zeitkritik und Österreich“ diesen Ausdruck, a.a.O., 1994, S. 57.

⁵⁸ vgl. Vogt, Steffen: Zur Sprache bringen. Thomas Bernhard als politischer Autor. In: Hoell, Joachim (Hrsg.): Thomas Bernhard – eine Einschärfung. Berlin 1998: Vorwerk 8, S. 10.

⁵⁹ Claus Peymann, der Haupt-Bernhard-Regisseur und Intendant, hat alle Bernhard-Stücke vom Erstling *Ein Fest für Boris* angefangen zur Uraufführung gebracht. Minetti war der Meinung, dass ohne die Bemühung Claus Peymanns um Thomas Bernhard „wäre Bernhards Bühnenwerk nicht in unser aller Bewußsein.“ Vgl. dazu Bernhard, Minetti: Erinnerungen eines Schauspielers. Stuttgart 1985: Deutsche Verlags-Anstalt, S. 277.

Er hat den Staat Österreich wirklich zutiefst gehaßt und verachtet, (...) man hat ihm wirklich übel mitgespielt; es war keine selbstgesuchte Märtyrerrolle (...). Aber das Verbot kann ich nicht interpretieren.⁶⁰

Ob Bernhards Aussagen und sein Hass Österreich gegenüber konkret oder nur „scheinbar konkret“, ⁶¹ „kritisch und politisch“⁶² oder „unkritisch und unpolitisch“⁶³ sind, wird immer noch ein beliebtes Diskussionsthema bleiben.

Thomas Bernhard, der immer wieder als „Theaterzerstörer“⁶⁴ angesehen wird, sei eigentlich ein „listiger Theaterperfektionist, der eine Eigenkreation aus altbewährten Mitteln und Formen hochprofessionell benützt und mit souveräner Selbstverständlichkeit und Ironie sogar offenlegt,“⁶⁵ berichtet Haider-Pregler.

Claus Peymann, der 1986 als Direktor in Wien war, nennt das Theater Thomas Bernhards „einen bürgerlichen Totentanz“, der „einen tiefen Einblick in den Zustand des Menschen in dieser Zeit, das heißt in den Zustand und die Vielfalt dieser vergehenden bürgerlichen Epoche“ gebe.⁶⁶

3.1.2 Die Figuren seiner Werke

Bei den Figuren seiner Werke weist nicht nur Joachim Hoell auf die „Geistesmenschen“⁶⁷ eines Geschichts- und Menschenbildes hin, sie finden sich auch bei G. Podszun Johannes Frederik in seiner „Untersuchung zum Prosawerk Thomas

⁶⁰ zitiert nach Fialik, Maria: Thomas Bernhard – Das theatrale in Leben und Werk oder „Solche Menschen muss ein Mensch haben.“ Ein Leben rekonstruiert aus Briefe und Gesprächen. Band 1 Analyse. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Grund- und Integrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien 1997.

⁶¹ Marquardt, Eva: Gegenrichtung: Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards, Tübingen 1990. Niemeyer, S. 184.

⁶² Zeylinger, Klaus: Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Österreichische Literatur der achtziger Jahre. Tübingen 1992. S. 66.

⁶³ Marquardt, a.a.O. S. 184.

⁶⁴ vgl. Gamper, Herbert: Thomas Bernhard. Velber bei Hannover 1997: dtv, S. 152.

⁶⁵ Haider-Pregler, Hilde: „Das Theater ist eine von vielen Möglichkeiten es auszuhalten.“ Der dramatische Schriftsteller Thomas Bernhard. In: Theater in Österreich. 1988/89. Das Österreichische Theaterjahrbuch. Wien. Zsolnay, S. 60.

⁶⁶ Claus, Peymann. Thomas Bernhard auf der Bühne. In: Bentz, Oliver: Thomas Bernhard – Dichtung als Skandal. Würzburg 2000: Königshausen und Neumann. S. 193.

⁶⁷ Hoell, Joachim: Die Bücher des Geistesmenschen. Thomas Bernhards Bibliothek des bösen Geistes. In: Hoell, Joachim; Honold, Alexander; Luehrs-Kaiser, Kai (Hrsg.): Thomas Bernhard – eine Einschärfung, Berlin 1998, S. 26-31.

Bernhards⁶⁸ wieder. Die Hauptfigur in *Heldenplatz*⁶⁹ die Imitation Hitlers, der Präsident in der *Jagdgesellschaft*,⁷⁰ der *Theatermacher*⁷¹ Bruscon, oder auch der Zikursdirektor in *Die Macht der Gewohnheit*,⁷² weisen eindeutig „faschistische“ Charakterzüge auf.⁷³

Die These von Erika Tunner, dass „alle wichtigen Figuren Bernhards kongruent seien und in eine einzige, immer wieder beschriebene, zusammenfallen würden.“⁷⁴ Selbst wenn die Figuren zum „Geistesmenschen“ Typus zählen, ist es kein Grund sie miteinander zu identifizieren. Genau dieser „geringere Unterschied“⁷⁵ ist sehr entscheidend. Mittermayer hingegen sieht, dass „alle (literarischen Figuren) miteinander in vieler Hinsicht auch mit dem Autor (...) eins sind.“ Und er in „vieler Hinsicht“ mit ihnen identisch sei.⁷⁶ In diesem Zusammenhang zeigt Podszun, dass es sich bei den Figuren um fiktive Gestalten handelt und Thomas Bernhard real ist. So werden die literarischen Figuren nie mit ihrem Autor identisch sein können, sondern in einem „verfremdeten Verhältnis zu ihm stehen“.⁷⁷

„Bernhard protokolliert die Krankheitsgeschichte des europäischen Geistes“, schreibt Manfred Jurgensen, und stellt eine Interpretation dar, die zusammen mit den Theaterstücken auch die gesellschaftliche Wirklichkeit, die „Krankheit“ und den „Wahnsinn“ der Intellektuellen und der von ihnen repräsentierten Gesellschaftsschicht, welche die seit der Aufklärung vergangene Geschichte entscheidend mitbestimmt und geprägt hat.⁷⁸

⁶⁸ Podszun, G.Johannes Frederik: Untersuchungen zum Prosawerk Thomas Bernhards. Die Studie und der Geistesmenschen. Entwicklungstendenzen in der literarischen Verarbeitung eines Grundmotives. Frankfurt am Main, u.a. 1998: Lang, S. 45.

⁶⁹ Bernhard, Thomas: *Heldenplatz*. Erstausg., 1. Aufl., Frankfurt am Main 1988: Suhrkamp.

⁷⁰ Bernhard, Thomas: *Die Jagdgesellschaft*. Erstausg., Frankfurt am Main 1983: Suhrkamp.

⁷¹ Bernhard, Thomas: *Der Theatermacher*. Erstausg., Frankfurt am Main 1984: Suhrkamp.

⁷² Bernhard, Thomas: *Die Macht der Gewohnheit*. Frankfurt am Main 1974: Suhrkamp.

⁷³ vgl. Jurgensen, Manfred: Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung, Bern u.a. 1981: Lang, S. 181.

⁷⁴ Tunner, Erika: Scheitern mit Vorbedacht. In: Manfred Jurgensen (Hrsg.): Bernhard: Annäherungen. Bern 1981: Francke, S. 232.

⁷⁵ Ebda., S.232f.

⁷⁶ Mittermayer, a.a.O., 1985, S. 74.

⁷⁷ vgl. Podszun, a. a. O., S. 45-46.

⁷⁸ Jurgensen, a.a.O., S. 11. Siehe auch Kafitz, Dieter: Die Problematisierung des individualistischen Menschenbildes im deutschsprachigen Drama der Gegenwart. In: Basis Bd. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur 10. Frankfurt 1980, S. 114.

Monika Kohlhage widmet Bernhard ein Buch über „Das Phänomen der Krankheit im Werk von Thomas Bernhard“. Sie versucht aus der Sicht einer Ärztin eine Pantographie des Autors und seiner Protagonisten zu erstellen. Nicht nur die Rezeption um das Thema „Literatur und Krankheit“ hat sich mit Thomas Bernhard beschäftigt, auch Theodor W. Adorno meint, die „Kunstwerke sind Nachbilder des empirischen Lebendigen.“⁷⁹ Thomas Bernhards Werke *Die Ursachen* (1975), *Der Keller* (1976), *Der Atem* (1978), *Die Kälte* (1981) und *Das Kind* (1982) sind geprägt durch seine Krankheitsgeschichte. Auch in *Wittgensteins Neffe* (1982) sind Informationen über seine Krankheitsgeschichte enthalten. Über die Krankheiten in seinen Werken hat schon Manfred Mittermayer⁸⁰ unter dem Aspekt Kunstkrankheit Erläuterungen gegeben.

Seine Protagonisten sind meistens Einzelgänger, und auch Thomas Bernhard war ein Einzelgänger, aber „ein interessanter Einzelgänger der österreichischen Literatur und dazu noch einer der begabtesten Schriftsteller deutscher Sprache“, bestätigt Donnenberg.⁸¹

Auf Grund seines distanzierten Verhältnisses zur Klassik, lässt sich schließen, dass Bernhard ein moderner Autor ist. In Minetti kritisiert die Hauptfigur das Rezeptionsverhalten der „Gebildeten Welt.“⁸²

Die Menschheit flüchtet tagtäglich/in die klassische Literatur/denn in der klassischen Literatur ist sie unbehelligt/und in die klassische Malerei/ und in die klassische Musik/ dass es zum Kotzen ist/In der Klassik ist die Gesellschaft unter sich /unbehelligt.⁸³

Wichtig ist, Bernhard teilte in diesem Zusammenhang in einem Fernsehinterview seine Stellungnahme zur „Aufführungspraxis an zeitgenössischen Bühnen“ seine Geringschätzung der Inszenierung der klassischen Werke mit.⁸⁴ In diesem Kontext, erwähnt Fuest Leonhard, dass der moderne Künstler „übertreiben, schimpfen,

⁷⁹ Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt 1973, Suhrkamp, S. 14.

⁸⁰ Mittermayer, a.a. O, 1985, S.64-97.

⁸¹ Donnenberg, a.a.O, 1970. S. 237.

⁸² Minetti, a.a.O., S. 47.

⁸³ Ebda., S. 48.

⁸⁴ vgl. Fleischmann: Das war Thomas Bernhard. Fernsehdokumente 1967-1988. über ein Fernseh interview meinst Thomas Bernhard, dass die „Klassik“ schon „längst abgestempelt“.

irritieren, stören, provozieren, zerschlagen, zersetzen und verletzen – sich wahn-sinnig gebärden“⁸⁵ muss. Als Beispiel weist er auf ein Zitat aus *Minetti* hin:

Der Künstler ist erst der wahre Künstler/wenn er durch und durch wahn-sinnig ist/ wenn er sich in den Wahnsinn hineingestürzt hat/bedingungslos/sich zur Methode gemacht hat/ Der wahre Künstler, mein Kind, hat sich den Wahnsinn/seiner Kunst zur Methode gemacht.⁸⁶

So setzte sich Bernhard der klassischen Ästhetik entgegen, welche schon laut Goethe die deutsche Dichtung verfinstere. Als Repräsentant der Romantik zerstörte Bernhard durch die „Übertreibungskunst“,⁸⁷ die eine „Beschimpfungskunst“ ist, die Goethische Wertvorstellungen der Klassik. Im Gegensatz dazu steht Goethes Meinung zur Klassik: „Klassik ist das Gesunde, Romantik das Kranke.“⁸⁸

3.1.3 Wie ist Thomas Bernhard?

Was ist Bernhard für ein Mensch? Warum hat er „Angst“, wie er im Interview gesagt hat, vor Menschen? Ich suche die Antwort dieser Frage im Buch Hofmanns „Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard.“⁸⁹

Thomas Bernhard gab selten Interviews, mit Kurt Hofmann war er bereit, Gespräche offen über sich zu führen. Die Gespräche haben nach Hofmann zwischen 1981 und 1988 in Ohlsdorf und Ottmang stattgefunden.

Bernhard bezeichnet sich als „scheu, sehr scheu, Menschenscheu. Arbeitsscheu und menschenscheu.“⁹⁰ Er hat niemanden, auf den er sich verlassen könnte, der da wäre, wenn er was braucht. Über die Freunde ist er der Meinung, dass alle Freunde, die später erworbenen, „nicht einmal mehr wert (sind) als der Müll.“⁹¹ Eine sehr pessimistische Person, die in Ruhe gelassen werden möchte. Über sich sagte

⁸⁵ Fuest, Leonhard: Kunstwahnsinn irreparabler: eine Studie zum Werk Thomas Bernhards. Frankfurt am Main, u.a. 2000: Lang, S. 336.

⁸⁶ Minetti, a.a.O., S. 48.

⁸⁷ vgl. Schmidt-Dengler, a.a.O., 1989. S. 125.

⁸⁸ zitiert nach Goethe, Johann Wolfgang: Maximen und Reflexionen. In: ders.: Werke in 14 Bänden. Bd. 12. Hamburger Ausgabe 1960: S. 487.

⁸⁹ Hofmann, Kurt. Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard. München 1991. Deutscher Taschenbuch Verlag.

⁹⁰ Ebda., S. 139.

er, dass er sein Leben „nicht wie einen völlig verschmutzten Teppich“⁹² ausbreiten möchte, und versucht sich auch deswegen von der Öffentlichkeit zurückzuziehen. „Wenn man lange allein ist, wenn man sich an das Alleinsein gewöhnt hat, wenn man im Alleinsein geschult ist, entdeckt man überall dort, wo für andere Menschen nichts ist, immer mehr.“⁹³ Anhand dieser wenigen Zeilen wird Thomas Bernhard schon als ein sehr einsamer Mensch, und ein Einzelgänger, der sich aus der Öffentlichkeit zurückgezogen hat, entlarvt.

4 Zur Rezeptionsgeschichte von Thomas Bernhards Werk im Ausland

An dieser Stelle soll eine Übersicht über die Rezeption von Thomas Bernhards Werk im Ausland gegeben werden. Besondere Aufmerksamkeit wird den Fragen geschenkt, wie der Rezeptionsablauf außerhalb des deutschsprachigen Raums sich entwickelt hat. Bei der Analyse dieses Ablaufes wurden folgende Fragen gestellt:

- In welchen Ländern fanden Bernhard Rezeptionen statt?
- Wann und wie ist die Rezeption in China entstanden? Wie war der Ablauf dieser Rezeption?

Um eine Rezeption zu verstehen, geht dieses Kapitel zuerst auf die theoretischen Grundlagen einer Rezeption ein.

4.1 Was ist eine Rezeption?

Was ist Rezeption? Wann beginnt die Phase der Rezeption? Mit dem Lesen beginnt schon die Rezeptionsphase, die Annahme- und Übernahmephase eines Textes. Die Textbedeutung ist abhängig von den Fähigkeiten des Lesers/der Leserin und der Übertragung des Ergebnisses. Die Rezeptionstheorie untersucht das Geschehen der Textverarbeitung beim Lesen zu erforschen und die Bedingungen der

⁹¹ Ebda., S.66-67.

⁹² Ebda., S. 9.

⁹³ Ebda., S. 15-17.

Textbearbeitung zu erhellen. In diesem Zusammenhang wird die Rolle des Lesers/der Leserin als Interaktion zwischen Text und eigenem Bewusstseinsinhalt untersucht.

Der polnische Theoretiker Roman Ingarden nennt das literarische Werk „eine Schicht schematisierter Ansichten“, ⁹⁴ die der Leser/die Leserin verstehen muss. Die eigene Erfahrung und die neu gewonnene werden im Lesevorgang bearbeitet. Der Leser/die Leserin wird versuchen, die Sichtweise eines Werkes zu halten und von Perspektive zu Perspektive zu wechseln, um ein Ganzes aufzubauen. Jeder Leser/jede Leserin zeichnet im Gedächtnis unterschiedliche Informationen auf und jeder Leser/jede Leserin wird sie dann anders aufnehmen und anders bewerten. Der Erwartungshorizont wird somit verschoben, da die anfängliche Erwartung durch die nachfolgende Interpretation verändert wird und das ursprüngliche Verständnis auf den neuen Wissensstand gebracht wird. Zwischen die alternative Bedeutungsebene wird die unterschiedliche Perspektive des Lesers/der Leserin hin- und herbewegt. So spielen im Lesevorgang ständig modifizierte Erwartungen und erneut abgewandelte Erinnerungen ineinander. ⁹⁵

Auch Bernhard stellt das fest, dass „eine Wahrnehmung keine Wahrheit ist“ ⁹⁶ und jeder Leser eine andere Wahrheit vor sich hat und sie aufnimmt.

(...) wenn Sie noch so authentisch irgendeine Wahrheit über wen schreiben oder das glauben, das ist auf jeden Fall grundfalsch. Das ist ja nur Ihre Betrachtung in dieser Stimmung, in der Sie schreiben. Die kann eine halbe Stunde nachher schon völlig anders sein. Dann kommt noch der dazu, der das liest, der sieht das wieder völlig anders. ⁹⁷

Wolfgang Iser spricht in seinem Buch *Der Akt des Lesens* ⁹⁸ über Strategie, die zum Verständnis des Textes beitragen. Um überhaupt lesen zu können, meint Iser, dass der Leser/die Leserin eine Vorkenntnis bzw. einen „Code“ ⁹⁹ haben muss, um ein Werk zu verstehen und zu lesen. Iser ist der Meinung, dass ein gutes literari-

⁹⁴ Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk (1931). Tübingen 1960.
vgl. dazu auch Eagleton, Terry: Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart 1997: Metzler, S. 43.

⁹⁵ Ebda., S. 82ff.

⁹⁶ Hofmann, a.a.O., S. 21.

⁹⁷ Ebda., S. 20.

⁹⁸ Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. München 1976: Fink.

⁹⁹ Ebda., S. 52f.

schες Werk die vorgegebene Wahrnehmung nicht „bestärkt“, sondern die Ansicht der Wahrnehmungsgewohnheiten „stört oder überschreitet“ und bringt erweitertes Wissen und verändert das Verstehen.¹⁰⁰

Das Werk *Die Macht der Gewohnheit* wird in unterschiedlichster Weise interpretiert. Die im nächsten Kapitel behandelten Beispiele werden zeigen, dass unterschiedliche Literaturwissenschaftler und Germanisten auf unterschiedlichsten Wegen Bernhards Werk analysieren. Neckam konzentrierte sich auf die Darstellung von Behinderten in seinem dramatischen Werk; Grohotolsky untersucht dafür die Herkunft des Stücks, und Walitsch hingegen hebt das Komische in seinem Werk heraus und so weiter.

Eine vollständige Erfassung aller Interpretationen und die Deutung aller potentiellen Aspekte eines Textes, sind fast unmöglich. Das sich ständig ändernde Leserbewusstsein und immer neue Diskurse und Zusammenhänge ergeben sich von neuen Textdeutungen her. Um eine „richtige“ Interpretation aus den vielen Interpretationen zu finden, hängt dies von dem jeweiligen Zweck und der Absicht des Interpreten ab und es ist entscheidend, welche Perspektive auf den Text gewählt, welcher Zugang bevorzugt werden soll.

In diesem Kontext weist Tina Simo auf die drei grundsätzlichen Perspektiven des Textzugangs in der Ausgabe „Rezeptionstheorie, Einführung- und Arbeitsbuch“ hin. Sie fasst die Textzugänge in den produktionsästhetischen Ansatz, mit ihm mittelbar und unmittelbar Entstehungsbedingungen und Hintergründe der Textproduktion, den darstellungsästhetischen oder werkimmanenten Ansatz, der aus der Sicht des Autors und Lesers den Text relativ hermetisch betrachtet und die Ergebnisse und Deutungen an der Textanalyse orientiert und letztendlich den rezeptionsästhetischen Ansatz, der als Gegenstand die Rekonstruktion von Text, Sinn und Bedeutung im Leserbewusstsein ausmacht zusammen.¹⁰¹ Ob Thomas Bernhard wirklich so gedacht hat, wie es die große Anzahl von Literaturwissenschaftlern interpretiert hat. Die Antwort auf diese Frage wird offen bleiben.

¹⁰⁰ Ebda., S. 53.

¹⁰¹ vgl. Simo, Tina: Rezeptionstheorie. Einführung- und Arbeitsbuch. Frankfurt am Main 2003: Lang, S. 26ff.

4.2 Kurze Darstellung Bernhards Rezeptionen im Ausland

In welchen Ländern fanden schon Rezeptionen Bernhards statt? Während meiner Recherche stieß ich auf zahlreiche Rezeptionen Bernhards im Ausland. Zusammenfassend möchte ich in diesem Kapitel die Rezeptionsabläufe der Werke Bernhards im Ausland nach meinem Wissen kurz darzustellen.

Die Rezeption zu Bernhards Werken wurde nicht nur im deutschsprachigen Raum durchgeführt. Auch in den Ländern wie Polen, Spanien, Italien, Frankreich, Rumänien, und so weiter zählt Bernhard zu den bekanntesten deutschsprachigen zeitgenössischen Autoren. Es ist kaum möglich übereinstimmende Deutungen über Thomas Bernhards Werke zu finden, weil es unzählige Rezensionen und wissenschaftliche Abhandlungen zu ihm gibt. Es ist interessant zu betrachten, in welchen Ländern die Rezeptionen Bernhards schon seit Jahren stattgefunden haben. Hier wird lediglich ein Überblick über die Rezeption der Werke außerhalb des deutschsprachigen Raums dargestellt.

Im „Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/2006“ gibt es einen Artikel von der Ewa Mikulska-Frindo über die Rezeption der Werke Thomas Bernhards in Polen.¹⁰² Mikulska-Frindo beschreibt, dass das Interesse an Bernhard mit der Tendenz steigend ist. Es gibt dort eine Fülle an Materialien, die übersetzte Primärliteratur umfasst schon 54 Einträge, davon 16 Einzelpublikationen. Das Stück *Auslöschung* wurde im Jahr 2001 unter der Regie von Lupa aufgeführt. Bemerkenswert ist, dass Bernhards Werke von insgesamt 26 Übersetzerinnen und Übersetzern ins Polnische übertragen wurden. Die meisten wurden von Slawa Lisiecka übersetzt. Im Vergleich zur Übersetzung ist die Rezeption der dramatischen Werke von Bernhard vielfach intensiver. Malwina Glowacka bezeichnet Bernhard als den „meistgespielten österreichischen Autor in Polen“.¹⁰³ Insgesamt wurden 13 Aufführungen in Polen gezeigt. Der Durchbruch für Bernhards Werke war *Das Kalkwerk*. Die Uraufführung des Werks fand am 7. November 1992 im Teatr Stary

¹⁰² vgl. Mikulska-Frindo, Ewa: Seit vier Jahrzehnten in Polen – Tendenz steigend“. Zur Rezeption Thomas Bernhards in Polen. In: „Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/2006“. Hrsg., Martin Huber, Bernhard Judex, Manfred Mittermayer, Wendelin, Schmidt-Dengler. Wien u.a. 2006: Böhlau, S. 139ff.

¹⁰³ vgl. Glowacka, Malwina: Dramen von Thomas Bernhard auf polnischen Bühnen. In: Ein schwieriger Dialog: polnisch-deutsch-österreichische Theaterkontakte nach 1945. Hrsg. von Malgorzata Sugiera. Kraków: Ksiegarnia Akademicka. S. 149.

(Das Alte Theater) statt. Darauf folgen andere Stücke wie: *Der Theatermacher*, *Ein Fest für Boris*, *Immanuel Kant und Alte Meister* und so weiter. In der Regie von Krzysztof Warlikowski,¹⁰⁴ Schüler Krystian Lupas mit Musik von Pawel Mykietyn feierte die Inszenierung des Stücks *Der Ignorant und der Wahnsinnige* in Teatr Wielki – Opera Narodowa (Großes Theater – Nationaloper) in Warschau einen Riesenerfolg.¹⁰⁵

Über die Rezeption von Texten Bernhards in Kroatien berichtet Dragutin Horvat in dem „Thomas Bernhard – Jahrbuch 2004“¹⁰⁶. Im Gegensatz zu Polen sind die Fakten in Kroatien nur sehr spärlich. Es gibt nur vier Veröffentlichungen von Texten Bernhards in kroatischer Sprache. Außer die im Jahr 1998 erschienene kurze Prosasammlung *Imitator glasova* (Der Stimmenimitator) unter Boris Peric, ist noch die Lyriksammlung *In hora mortis* 1991 erschienene von Truda Stamac. Außer diesen zwei Sammlungen gibt es noch Veröffentlichungen von Truda Stamac, Texten von Snjeska Knezevic und Sead Muhamedagic. Bei der ersten Inszenierung handelt es sich um das Stück *Weltverbesserer* (Popravljac svijeta), das am 14. März 1981 im Kroatischen Nationaltheater Split unter der Regie von Zelimir Oreskovic aufgeführt wurde. Fünf Jahre später wurde *Der Schein trügt* (Izgled vara) erstmals in Kroatien inszeniert. Ein weiteres Stück, *Heldenplatz* wird im Theater Gavella aufgeführt.

Neben Peter Handke zählt Thomas Bernhard zu den in Ungarn am besten bekannten Autoren der zeitgenössischen österreichischen Literatur. Dutzende Erzählungen, Prosatexte und einige Dramen wurden auf Ungarisch veröffentlicht. Kajtá Maria weist auf die verblüffende Übereinstimmung zwischen Kertész' Roman *Kaddisch*¹⁰⁷ und Bernhards Werk *Untergeher*.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Krzysztof Warlikowski zählt zu den einflussreichsten und kontroversesten jüngeren Regisseure Polens.

¹⁰⁵ vgl. Mikuska, a.a.O., S. 139ff.

¹⁰⁶ vgl. Horvat, Dragutin: Die Rezeption Thomas Bernhards in Kroatien. In: „Thomas Bernhard Jahrbuch 2004“. Martin Huber, Bernhard Judex, Manfred Mittermayer, Wendelin, Schmidt-Dengler (Hrsg.). Wien u.a. 2004 Böhlau, S. 135-140.

¹⁰⁷ Der Roman *Kaddisch* ist der dritte Teil der Romantrilogie der Schicksalslosigkeit von Imre Kertész. Es handelt sich um *Kaddisch* für ein nicht geborenes Kind, weshalb der Auschwitz-Überlebende auf keinen Fall selbst ein Kind zeugen wird.

¹⁰⁸ vgl. Kajtár, Maria: Eine trotz allem vertraute Welt. Zur Rezeption in Ungarn, in: Wolfram, Bayer unter Mitarb. Von Claude Porcell (Hrsg.): *Kontinent Bernhard: zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien u.a. 1995: Böhlau, S. 401f.

Bernhard war in Frankreich lange Zeit unbekannt, und seine Anerkennung hat erst seit einigen Jahren stattgefunden. Der Großkritiker Michel Cournot bezeichnet Bernhard als den „wahrscheinlich einzigen lesbaren zeitgenössischen Autor seit Jahren“.¹⁰⁹ Die schon sehr früh übersetzten Romane hatten nur bei Germanisten, einzelnen Journalisten und Kritikern Interesse erweckt. Erst nach dem Erscheinen der Autobiographie des Schriftstellers, wurde die Öffentlichkeit erneut auf Bernhard aufmerksam gemacht. In Frankreich ist ein deutlicher Unterschied zwischen der Bernhard-Rezeption der Prosa und der des Theaters zu erkennen. Claude Porcell beschäftigt sich intensiv mit der Rezeption der Erzählprosa Bernhards in Frankreich mit dem Artikel „Die Verklärung des heiligen Bernhard“.¹¹⁰ Er analysiert Bernhards Prosawerke von der Reaktion der französischen Medien aus, über die Etappen des Ruhms Bernhards und in Betrachtung der Situation der Prosa und Bühnenwerke, bis zu Vermittlungsinstanzen. Er begrenzt die Entwicklung Bernhards in Frankreich auf vier Etappen: in den siebziger Jahren, galt Bernhard als „Schriftsteller der Hoffnungslosigkeit“ mit seinen ersten Romanen und Theaterstücken, in den ersten Hälfte der achtziger Jahre, als „Humanist“ nach der Übersetzung von Bernhards Autobiographie. Zwischen 1985 und 1988 von *Le Neveu de Wittgenstein* bis *Maitres anciens*, als „Nörgler“; und nach seinem Tod, erregt er in Paris großes Aufsehen.¹¹¹ In einem Überblick über die Rezeption der Aufnahme des Theaters setzte sich Jean-Marie Winkler mit einer Untersuchung in „Die Rezeption der Bühnenwerke in Frankreich“ auseinander.¹¹² Als Bühnenautor erreicht Bernhard seine Bekanntheit zwischen 1986 und 1991. Jean-Marie Winkler bezeichnet den Weg des Erfolgs seiner Theaterwerke als „geradlinig“. Die Stücke *Die Macht der Gewohnheit*, *Am Ziel*, *Minetti*, *Einfach kompliziert* und *Der Theatermacher* bekamen während des Festival d’Automne 1988 gute Kritiken.¹¹³ Nicht nur in der Hauptstadt ist Bernhard bekannt, auch in den Provinzen wurden seine Stücke aufgeführt.

¹⁰⁹ Le Nouvel Observateur, 2. 3. 1989.

¹¹⁰ vgl. Porcell, Claude: Die Verklärung des heiligen Bernhard. Zur Rezeption der Erzählprosa in Frankreich, in: Wolfram, Bayer unter Mitarb. Von Claude Porcell (Hrsg.): Kontinent Bernhard: zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa. Wien u.a. 1995, S. 241-267.

¹¹¹ Ebda., S. 250ff.

¹¹² vgl. Winkler, Jean-Marie: Todesengel, Nihilist und Prophet. Die Rezeption der Bühnenwerke in Frankreich 1986-1991, in: Wolfram, Bayer unter Mitarb. Von Claude Porcell (Hrsg.): Kontinent Bernhard: zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa. Wien u.a. 1995: Böhlau, S. 270-295.

¹¹³ vgl. Winkler, Jean-Marie: Un autrichien à Paris. Thomas Bernhard au Festival d’Automne 1988, in: Austriaca Nr. 28, Rouen, Juni 1989.

Daniela Warmuth widmet sich der Rezeption der Werke Bernhards in Spanien in ihrer Diplomarbeit.¹¹⁴ Nicht nur Warmuth, auch Carlos Fortea untersucht die Entwicklung seiner Rezeptionsgeschichte.¹¹⁵ Warmuth und Fortea versuchten die gesamte Bernhard-Rezeption in Spanien chronologisch darzustellen. Die Veränderung der Rezensenten in dem behandelten Zeitraum werden festge stellt und die Kritiken der Übersetzungen detailliert analysiert.

Auch in Italien fand die Rezeption Bernhards statt. Er wurde im *Adelphiana*, einem unverkäuflichen Sonderband vom Verlag Adelphia im Jahr 1971 vorgestellt und enthielt darin eine Übersetzung von Vittoria Rivelli Ruberls: „È una tragedia? È una commedia?“¹¹⁶ 1974 verfasste die Germanistin Isabella Berthier Verondini einen umfangreichen Aufsatz über Bernhards Romane *Frost*, *Verstörung* und *Das Kalkwerk*, die sie als „Trilogia dell'intellettuale“¹¹⁷ bezeichnete. Drei Jahre später gab es in Triest ein Bernhard Symposium in Anwesenheit des Schriftstellers. Auch während der literaturwissenschaftlichen Tagung in Parma, die das moderne zeitgenössische Theater Österreichs betraf, stand Bernhard im Zentrum. Die Beiträge am 22. und 23. September 1979 wurden in „Annali dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche della Facoltà di Magistero dell'Università di Parma“¹¹⁸ veröffentlicht. Noch im selben Jahr sind drei Aufsätze Bernhards in den *Studi Tedeschi* erschienen. Ab 1983 ist die italienische Bernhard Übersetzung von großer Bedeutung. Neben der Fernsehausstrahlung des Stücks *Minetti* folgten weitere Übersetzungen: z.B. *Frost* und *Der Untergeher*.

¹¹⁴ Warmuth, a.a.O., 1992.

¹¹⁵ Fortea, Carlos: Der beste Schriftsteller des spanischen Realismus. Thomas Bernhard in Spanien, in: Wolfram, Bayer unter Mitarb. Von Claude Porcell (Hrsg.): Kontinent Bernhard: zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa. Wien u.a. 1995: Böhlau, S. 319-337.

¹¹⁶ Bernhard, Thomas: È una tragedia? È una commedia? Übersetzung: Vittoria Rivelli Ruberl, in: *Adelphiana*. Milano. 1971.

¹¹⁷ Berthier Verondini, Isabella: Trilogia dell'intellettuale. Frost, Verstörung, Das Kalkwerk di Thomas Bernhard, in: *Studi Germanici* 1974, S. 69-97.

¹¹⁸ Die Beiträge von Hilde Haider-Pregler (Theaterrollen und Rollentheater im österreichischen Drama), Hans Höller (Thomas Bernhards Theaterstück „Minetti“ – Eine Untersuchung zur Sprachform, Rezeptionsstruktur und Tradition) und Erminio Morengi (Thomas Bernhard: „Watten“, teatro della scrittura). Diese wurden in: *Annali dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche della Facoltà di Magistero dell'Università di Parma* 1978/79, veröffentlicht.

Auch auf das Thema „Österreichbeschimpfung“ wurde von Rubini Ugo eingegangen.¹¹⁹

Im Gegensatz zu den oben schon erwähnten Ländern fand die Rezeption von Werken Bernhards in England und Bulgarien sehr spärlich statt. Die englische Inszenierung des Stücks *Die Macht der Gewohnheit* bekam nicht immer positive Kritiken. Die Kritiker konnten sich nur mit einer als „unzureichend beurteilten Übersetzung“ von Neville und Stephan Plaice mit Bernhards Werken auseinandersetzen. Diese führte zur Irritierung der Kritiken. Beispielsweise: Frank Marcus, der im *Sunday Telegraph* über die Inszenierung geschrieben hat:

Der Abend ist nicht uninteressant, fordert dem Publikum aber einiges an Konzentrationsfähigkeit und Phantasie ab. Das Stück ist insofern ein Misserfolg, als es ihm nicht gelingt, das Thema und die Variationen des vierten Satzes des Forellenquintetts in eine bühnengerechte Sprache umzusetzen. Der Autor ist zwar ausgebildeter Musiker und wusste vermutlich, was er tat, aber selbst wenn es uns gelänge, in bestimmten Textpassagen Abschnitte des Musikstücks wiederzuerkennen, hätte das Ergebnis nicht mehr Bedeutung als ein bloßes Gesellschaftsspiel.¹²⁰

Auch nach der weiteren Inszenierung der Stücke *Elisabeth II* und *Theatermacher* ist es den Regisseuren nicht gelungen, den Ruf Bernhards zu verbessern. Außer den Aufführungen wurde noch einige Werke übersetzt wie: *Wittgensteins Neffe* (1987), *Holzfüllen* (1988), *Alte Meister* (1989), *Die Billigesser* (1990) und *Der Untergeher* (1992) etc. Couling weist auf das größte Hindernis für Bernhards Aufnahme in England, die „mangelnde Vertrautheit vieler Leser mit den Erzählweisen nicht-englischer Literatur“ hin.¹²¹

Alexander Andreev schilderte die „mögliche“ und die „tatsächliche“ Rezeption von Thomas Bernhard in Bulgarien. Er versuchte die Rezeption durch den Mangel an Übersetzungen und an sekundären Texten zu erklären und anhand der von ihm übersetzten Werke Bernhards und zahlreicher Selbstzitate die wenigen, dem bul-

¹¹⁹ vgl. Reitani, Luigi: Wenn die Metaphysik zur Politik wird. Zur Bernhard-Rezeption in Italien, in: Wolfram, Bayer unter Mitarb. Von Claude Porcell (Hrsg.): *Kontinent Bernhard: zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien u.a. 1995: Böhlau, S. 296-317.

¹²⁰ zitiert nach Couling, Della: Champagner mit einer Prise Strychnin. Bernhards Theaterstücke in England, in: Wolfram, Bayer unter Mitarb. Von Claude Porcell (Hrsg.): *Kontinent Bernhard: zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien u.a. 1995: Böhlau, S. 420ff.

¹²¹ Ebda., S. 429.

garischen Leser zugänglichen Bernhard-Interpretationen zusammenzufassen. Er setzte sich ebenfalls mit den Übersetzungsproblemen der Werke Bernhards auseinander.¹²²

Außerhalb Europas sind Bernhard-Rezeptionen noch in der Ukraine und Japan zu finden. Tetjana Komarnytska¹²³ und Dimitri Satonsky¹²⁴ versuchen die Bernhard-Rezeption im Spiegel einer interkulturellen Hermeneutik zu beschreiben. In Japan ist Bernhard nur der Autor von *Wittgensteins Neffe* (1990) und *Der Untergeher* (1992). Die beiden Werken behandeln bei Japanern beliebte Themen Wien und Musik. Während Bernhard in Europa als Dramatiker bekannt ist, wurde noch kein einziges Theaterstück nach Kuwabaras Untersuchung aufgeführt. Die theatralischen Effekte des Bernhardschen Theaters in Japan können nicht nachvollzogen werden.¹²⁵

¹²² vgl. Andreev, Alexander: Ein Nationalist. Bernhard in Bulgarien, in: Wolfram, Bayer unter Mitarb. Von Claude Porcell (Hrsg.): Kontinent Bernhard: zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa. Wien u.a. 1995: Böhlau, S. 478-484.

¹²³ vgl. Komarnytska, Tetjana: Versuch einer interkulturellen Bernhard-Rezeption in der Ukraine, in: Hoell, Joachim (Hrsg.): Thomas Bernhard – eine Einschärfung. Berlin 1998: Vorwerk, S. 96-98.

¹²⁴ vgl. Satonsky, Dimitri: Der sowjetische Bernhard oder Die Macht der Tradition. Zur Rezeption in Russland und in der Ukraine, in: Wolfram, Bayer unter Mitarb. Von Claude Porcell (Hrsg.): Kontinent Bernhard: zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa. Wien u.a. 1995: Böhlau, S. 401-417.

¹²⁵ vgl. Kuwabara, Hisako: Wien und Musik: Thomas Bernhard in Japan, in: Hoell, Joachim (Hrsg.): Thomas Bernhard – eine Einschärfung. Berlin 1998: Vorwerk, S. 99.

4.3 Die Rezeptionsgeschichte Thomas Bernhards in China

Wer ist Thomas Bernhard? In China kann kaum jemanden eine Antwort auf diese Frage geben. Bis zum Jahr 2001 ist Thomas Bernhard in China nur einem engen Kreis von Literaturkennern, die sich mit der deutschsprachigen Literatur beschäftigten, ein Begriff gewesen. In Fachkreisen ist Bernhard nur unter den Klassikern der deutschsprachigen Literatur erwähnt. Bekannt waren und sind für das chinesische Publikum und die Verleger andere Namen der modernen deutschsprachigen Literatur: Bertolt Brecht, Stefan Zweig oder Arthur Schnitzler.¹²⁶

In diesem Teil beginnt meine Untersuchung über Bernhards Werke in China erst. Besonders werden in diesem Kapitel die Werke *Die Macht der Gewohnheit* und *Minetti* berücksichtigt, welche schon in China aufgeführt worden sind. Durch den Mangel an Übersetzungen und an Rezensionen, abgesehen von den zwei Aufführungen und zwei Veröffentlichungen, die dem chinesischen Publikum zugänglich sind, gab es nur sehr wenige Zeitungskritiken. Aus diesem Grund führte ich im März und September dieses Jahres je ein Interview mit den Zeitzeugen, um die Rezeption von Werken Bernhards in China besser darzustellen.

Da die Uraufführung von Thomas Bernhards Werk *Die Macht der Gewohnheit* erst 2001 stattgefunden hat, war es prinzipiell nicht einfach, Materialien von ihm zu finden. In China existierte keine „Dokumentationsstelle“ für Gegenwartsliteratur. Im Laufe meiner Recherchen zur Rezeption Thomas Bernhards in China bin ich auf fast keine Materialien gestoßen. Es gibt keine lagernden Exemplare in der Nationalbibliothek wie in Österreich. Nach dem Ausverkauf der gedruckten Exemplare, ist es äußerst schwierig später ein Exemplar zu bekommen. Vor der ersten Aufführung kannte keiner in China den Schriftsteller Thomas Bernhard, nicht einmal die Schauspieler, die in dem Stück *Die Macht der Gewohnheit* gespielt haben.¹²⁷ So war die Materialsuche relativ kompliziert. Ich habe „vor Ort“ recherchiert und habe ein Interview mit der Regisseurin Cao Kefei und den Darstellern des Stück *Die Macht der Gewohnheit* durchgeführt. Anders wäre es unmöglich gewesen, überhaupt Informationen dazu zu finden. Besonders hat mich

¹²⁶ vgl. Zhang, Yushu: Österreichische Literatur in China. Beijing: September 1999. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Nr.7. <http://www.inst.at/trans/7Nr/yushu7.htm> stand 06. November 2008

die Autorin und Regisseurin von Bernhard, Mag. Xu Jie unterstützt. Sie stellte mir die vielen Informationen über die in Beijing aufgeführten Werke Bernhards zur Verfügung. So bekam ich eine DVD der Aufführungen, Sekundärliteratur und den Emailverkehr, die sie während ihrer Recherche für ihre ins Chinesisch übersetzte Thomas Bernhard Biographie gesammelt hat.

Es ist ein typische chinesisches Phänomen, dass Verlage kein Exemplar für sich lagern und sich meistens auf die Großstädte konzentrieren. Rezensionen der Werke Bernhards in den Provinzen und der Peripherie sind vollständig unmöglich. Dazu fehlen einfach die Abnehmer der Exemplare. Für die literarisch anspruchsvollen Publikationen finden sich in China nur beschränkt Leser. Der größte Teil der Leser sind Studenten, Professoren und Literaturbegeisterte. Grundsätzlich ist es in China unmöglich alle Rezensionen ihrer Vollständigkeit zu erhalten. Da ständig neue Zeitungen herausgebracht werden und andere dafür wieder eingestellt werden. Nicht nur Zeitungen sondern auch Verlage, es findet immer ein schneller Wechsel auf dem schwer überschaubaren, unkontrollierbaren und vielfältigen chinesischen Markt statt.

¹²⁷ vgl. dazu die Interviews von Fang Tong und Zhang Bin. S.1.

4.4 Das Stück *Die Macht der Gewohnheit*

Das Stück *Die Macht der Gewohnheit* unter der Regie von Dieter Dorn, der nicht nur die Uraufführung des Stücks am 27. Juli 1974 bei den Salzburger Festspielen, sondern auch noch weitere Aufführungen inszeniert hat, wurde im Jahr 1974 von der Kritik mit großer Begeisterung aufgenommen.¹²⁸ Die zentrale Metapher des Stücks ist nämlich ein Zirkus. Der Schauplatz der drei Szenen ist der Wohnwagen des Zirkusdirektors Caribaldi, der vorhat, sein Publikum mit einer perfekten Aufführung des Stücks von Franz Schuberts 1819 komponiertem Forellenquintett zu überraschen. Seine Zirkustruppe, welche aus vier Artisten bestehen, dem Jongleur, dem Dompteur, dem Spaßmacher und der Enkelin, bringen keinen einzigen Durchlauf zustande. Die vier Artisten können zwar das Projekt „Forellenquintett“ nicht aufhalten, aber sie sind in der Lage die Übungsstunden zu sabotieren.

Dass Bernhard die Musikausübung in einem so „ungünstigen Licht“ in seinem Stück darstellt, zeigt Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht in ihrem Buch über „Thomas Bernhard und die Musik“ und weist darauf hin, dass Bernhard selbst der Weg in die Musik versagt geblieben ist, und dass er sich als „eine Art Schutzmechanismus“ in seinen Werken bewusst macht, dass ihn ein solches Leben keineswegs beglückt hätte.¹²⁹ Die Artisten, die Musik nur hassen, würden nie freiwillig Musik machen. Bernhard benutzt oft die musikalische Variation des Themas nicht nur als „Spiel der Phantasie zum Ausbau des Themas, sondern vielmehr als Ausdruck der zwanghaften Starrheit.“¹³⁰ Wie die endlose Probe beim „Forellenquintett“ in *Die Macht der Gewohnheit*.

Warum ein Quintett? Karlheinz Rossbacher weist in seinem Artikel „*Quänger-Quartett und Forellen-Quittett*“ darauf hin, dass Bernhard beim Quintett-Thema sich von Adalbert Stifter inspirieren hat lassen. Das Quänger-Quartett probt Mittwoch und Samstag und will durch das extreme Proben eines einzigen Musikstücks

¹²⁸ vgl. Meyerhofer, a.a.O., 1985, S. 62-63.

¹²⁹ vgl. Bloemsaat-Voerknecht, Liesbeth: Thomas Bernhard und die Musik: Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register/Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht. Würzburg 2006: Königshausen und Neumann, S. 66.

¹³⁰ vgl. Forte, Luigi. Thomas Bernhard oder die Macht der Verzögerung. Kunst und Künstler im Frühwerk Bernhards. In: Bernhard-Tage Ohlsdorf. Hrsg., Franz Gebesmaier und Alfred Pitterschscher. Plöchl 1996: Publication, S. 222.

dieses zur Perfektion erklingen lassen.¹³¹ Bernhards „Forellenquintett“ probt jeden Tag, aber die Tage Mittwoch und Samstag seien bei ihm keine guten Tage.¹³²

4.4.1 Beziehungen zwischen den Charakteren

In diesem Stück herrscht auf der Beziehungsebene eine Hierarchie. An der Spitze steht Caribaldi, danach folgt der Jongleur, dann der Dompteur, der Spaßmacher und zum Schluss die Enkelin. Der Jongleur sichert seine Position durch seinen „französischen“ Brief, in dem eine Drohung gegen Caribaldi steht, ihn zu verlassen und der obendrein noch eine Fälschung ist.

(...) Und Ihr Brief von dem Direktor des Sarrasani ist einer jener Hunderte von gefälschten Briefen, die Sie mir in den ganzen zehn oder elf Jahren, die Sie bei mir sind, schon immer unter die Nase gehalten haben. Zeigen Sie mir das Angebot, Zeigen Sie mir das Angebot...Ein Dummkopf.¹³³

Eine ähnliche Beziehung wie zwischen Caribaldi und dem Jongleur besteht zwischen Dompteur und dem Spaßmacher. Beispielsweise wird am Anfang der zweiten Szene sofort klar, dass ein „Herr-Knecht-Verhältnis“¹³⁴ zwischen den Beiden herrscht.

Dompteur:

(...) So. Die Nummer steht zwei Jahre, wirft dem Spaßmacher ein Stück Wurst, das er gerade abgeschnitten hat, hin, der Spaßmacher fängt es auf, isst es auf; immer wieder kommt es zu Pannen, schreit den Spaßmacher an, keine Panne mehr, verstehst du, keine Panne mehr.¹³⁵

Die Enkelin ist in dem Stück nur sehr schwach charakterisiert, sie macht alles, was der Großvater- Caribaldi sagt. Ein weiteres Kennzeichen der Hierarchie ist, dass Caribaldi, der einzige im Stück ist, der sich von seinen Künstlern per „Sie oder der Herr“¹³⁶ anreden lässt.

¹³¹ vgl. Rossbacher, Karlheinz. Quänger-Quartett und Forellen-Quintett: Prinzipien der Kunstausübung bei Adalbert Stifter und Thomas Bernhard., in: Kurt Bartsch (Hrsg.) u.a., In: Sachen Thomas Bernhard, Königstein 1983: Athenäum, S. 69-70.

¹³² vgl. Die Macht der Gewohnheit, a.a.O., S. 20-21.

¹³³ vgl. Ebda., S. 54.

¹³⁴ Walitsch bezeichnet dieses Verhältnis in seiner Analyse. S. 134.

¹³⁵ vgl. Die Macht der Gewohnheit, a.a.O., S. 59.

¹³⁶ vgl. im Stück nennt der Jongleur den Caribaldi immer per „Herr Caribald“.

4.4.2 Die Hauptfigur Caribaldi

Caribaldi ist der erste Protagonist bei Bernhard, der einen Namen trägt. Die anderen Protagonisten bis zu diesem Stück waren Reiche und Gelehrte. Der Privatgelehrte in der *Auslöschung*,¹³⁷ der Prinz in *Verstörung*,¹³⁸ die Gute in *Ein Fest für Boris*,¹³⁹ die Professoren in *Heldenplatz*,¹⁴⁰ der General aus dem Stück *Die Jagdgesellschaft*¹⁴¹ und so weiter. In der Rolle des Caribaldi sieht Jurgensen ihn als „das Porträt eines sozialen Unterdrückers, des klassischen Diktators“.¹⁴² Er versucht, seine Truppe zu quälen, diese „große Kunst“ zu üben, muss aber daran scheitern, dass er eine Zirkustruppe zum Streichquintett umfunktioniert, die bisher noch zu keiner einzigen vernünftigen Probe in der Lage ist. Dass dies kein Wunder ist, ist Caribaldi auch bewusst, dennoch hält er stur an dem Probenritual fest, das von Meyerhofer als „grotesker, lächerlicher und tragischer“ Umstand dargestellt wird.¹⁴³

4.4.3 Die „Krankheit“

Er hat genau vor zweiundzwanzig Jahren¹⁴⁴ auf die Empfehlung eines Arztes zu musizieren begonnen. Gesundheitlich ist Caribaldi nicht mehr in Topform, außer dass er ein künstliches Bein hat, war er nicht mehr imstande, zu verhindern, dass das Kolophonium nicht ständig aus der Hand fällt.¹⁴⁵ Der Jongleur muss ständig am Boden herum kriechen, um das Kolophonium zu finden. Zusätzlich leidet er noch unter fürchterlichen Rückenschmerzen, die er sich auf dem Stülfer Joch zugezogen hat. Caribaldi ist nicht mehr in der Lage am Forellenquintett teilzunehmen. Die zentrale Stelle des Stücks betont Bernhard: „Nichts vormachen, kein Selbstbetrug (...) Was hier ohne weiters als eine musikalische Kunst bezeichnet

¹³⁷ Bernhard, Thomas: *Auslöschung: ein Zerfall*/Thomas Bernhard. 1. Auflage. Frankfurt am Main 1988: Suhrkamp.

¹³⁸ Bernhard, Thomas: *Verstörung: Roman*/Thomas Bernhard. Frankfurt am Main 1967: Insel.

¹³⁹ Bernhard, Thomas: *Ein Fest für Boris*. 3. Aufl., Frankfurt am Main 1970: Suhrkamp.

¹⁴⁰ Bernhard, Thomas: *Heldenplatz*. Erstausg., 1. Aufl., Frankfurt am Main 1988: Suhrkamp.

¹⁴¹ Bernhard, Thomas: *Die Jagdgesellschaft*. Erstausg., Frankfurt am Main 1983: Suhrkamp.

¹⁴² Jurgensen, a.a.O., S. 152.

¹⁴³ Meyerhofer, a.a.O., 1985, S. 63.

¹⁴⁴ Schubert hat das Stück im Alter von zweiundzwanzig produziert, hier baut Bernhard wieder die Verbindung zu Schubert aus.

¹⁴⁵ vgl. Die Macht der Gewohnheit, a.a.O., S. 51.

werden kann, ist in Wirklichkeit eine Krankheit“.¹⁴⁶ Nicht nur Caribald, sondern auch die vier Artisten haben gesundheitliche Probleme. Der Dompteur hat außer seiner Armverletzung noch mit einem Alkoholproblem zu kämpfen, welches ihn unfähig macht das Klavier zu spielen. Der gesundheitliche Zustand der Beiden, des Jongleurs und des Spaßmachers, sind im Stück undefiniert. Caribaldi empfiehlt dem Jongleur durch die Atemübungen die Verengung der Bronchien vorzubeugen.¹⁴⁷ Der Spaßmacher hat ein Nierenleiden.¹⁴⁸ Neckam weist auf „die ständig über sein Gesicht rutschende Haube“ hin, die er als „Behinderung“ bezeichnet, weil er nichts mehr sieht. Da der Zirkus fast ausschließlich vom optischen Eindruck lebt, schadet er somit dem Zirkus. Nur die Enkelin scheint körperlich gesund zu sein. Doch bezeichnet der Jongleur sie als „kränkelnd.“¹⁴⁹ Alle diese gesundheitlichen Probleme der Zirkusartisten verhindern die Proben zur Perfektion des Forellenquintetts. So äußerte sich Thomas Bernhard im Jahre 1981 für die Zusammenhänge zwischen Komik und körperlicher Verkrüppelung:

Das Scherzmaterial ist ja immer da, wo's nötig ist, irgendeine geistige oder körperliche Verkrüppelung. Über einen Spaßmacher, der völlig normal ist, lacht ja kein Mensch, nicht, sondern der muß hinken oder einäugig sein oder jeden dritten Schritt hinfallen, oder (...) sein Arsch explodiert und schießt a Kerz'n heraus oder was. Darüber lachen die Leut', immer über Mängel und über fürchterliche Gebrechen.¹⁵⁰

Wie seine Protagonisten im Stück leiden, leidet auch Bernhard an Kreuzweh. Wenn ein Wetterumschwung ist, dann spürt er es im Kopf.¹⁵¹

Eine Krankheit ist ja auch immer ein Kapital. Jede überstandene Krankheit ist eine tolle Geschichte, denn es kann Ihnen niemand in irgendeiner Weise Ähnliches in die Tasse hineinfallen lassen.¹⁵²

So schreibt Thomas Bernhard durch seine Krankheit eine Geschichte heraus. Der Schauspieler Minetti sagt über das Thema Krankheit in Bernhards Stücken folgendermaßen:

¹⁴⁶ Ebda., S. 43.

¹⁴⁷ Ebda., S. 105.

¹⁴⁸ Ebda., S. 83.

¹⁴⁹ Ebda., S.20.

¹⁵⁰ zitiert nach Fleischschmann, a.a.O., S. 38f.

¹⁵¹ vgl. Hofmann, a.a.O., S. 57.

Bernhards Stücke sind nicht nur realistisch, sie sind auch sehr sinnlich. Sie haben immer einen Helden, der Schmerz erträgt oder – im „Weltbesserer“ – die Krankheit, die wirkliche Krankheit: er ist krank vom Kopf bis zu den Füßen – à la Voltaire. Aus diesem Punkt ist alles an und um ihn zu erklären.¹⁵³

Caribaldi beschreibt selbst sein Leben als „Qual“¹⁵⁴, und seine Fixierung auf das Schubertsche Quintett ist noch eine Fixierung seiner Idee, die Bernhards Figur zum Sadisten und auch zum Masochisten gleichzeitig macht.

¹⁵² Ebda., S. 34.

¹⁵³ zitiert nach Bernhard, a.a.O., S. 318.

¹⁵⁴ vgl. Die Macht der Gewohnheit, a.a.O., S. 42-43.

4.4.4 Das christliche Gedankengut

Im Gegensatz zu Hofmann, verbindet Schiefer Caribaldi mit dem christlichen Gedankengut, nach dem die Welt Schöpfung Gottes sei. „Würde die perfekte Wiedergabe des „Forellenquintett“ gelingen, wäre dies ein geglückter Schöpfungsakt“¹⁵⁵. Caribaldi kann als eine „Verkörperung Gottes“, „der eine unvollkommene Welt geschaffen“ hat, eine Welt, deren „ideales Urbild durch die missratenen Menschen dauernd zerstört wird“¹⁵⁶ interpretiert werden. Nicht nur Schiefer, sondern auch Ioana Craciun versucht in ihrem Artikel „Das groteske Bild des Numinosen in Thomas Bernhards Komödie *Die Macht der Gewohnheit*“ das Theaterstück mit religiöser Thematik zu analysieren.¹⁵⁷ In ihrer Untersuchung zeigt sie, dass Bernhards Theaterstück nach den „aristotelischen Regeln der klassischen Tragödie“ aufgebaut ist. Die Einheit des Ortes sieht sie als den Wohnwagen Caribaldis, die Einheit der Zeit ist die parallel spielende Handlung zwischen der letzten Vorstellung vor der Abreise nach Augsburg und die Einheit der Handlung, die der Durchführung der Macht bzw. der Gewohnheit zugeordnet ist. Neckam weist noch auf das Holzbein¹⁵⁸ des Caribaldi in Bezug auf Göttlichkeit hin. Die religiöse Bedeutung des Holzes liegt in der Gleichsetzung mit dem Kreuzesholz, an das Jesus geschlagen wurde. Dieses Holz konnte in der christlichen Ikonographie als „lignum vitae“, nämlich das „Holz des Lebens“ dargestellt werden.¹⁵⁹ Ein Zirkusdirektor als Gott, das Kunstwerk „Forellenquintett“ als die Welt, die unfähigen Zirkusartisten als Verkörperung der Menschheit.¹⁶⁰ In ihrer Kritik, die am 30. 7. 1974 in der „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ erschien, betrachtet Hilde Spiel das Stück so:

(...) Verkörperung Gottes, der eine unvollkommene Welt geschaffen hat, eine Welt, deren ideales Urbild durch die missratenen Menschen dauernd zerstört wird. Freilich, auch dafür, daß sie mißraten sind, muß man ihn verantwortlich machen. Und so stellt Bernhard den kranken, Konzentrationsunfähigen, an Fingerschwäche und Rückenschmerzen leidenden Direk-

¹⁵⁵ Schäfer, a.a.O., S. 12.

¹⁵⁶ Ebda., S. 12.

¹⁵⁷ vgl. Craciun, Ioana: Das groteske Bild des Numinosen in Thomas Bernhards Komödie *Die Macht der Gewohnheit*. In: Honold, Alexander und Joch, Markus (Hrsg.): *Thomas Bernhard: die Zurichtung des Menschen*. Würzburg 1999: Königshausen und Neumann. S. 223-233.

¹⁵⁸ Neckam, a.a.O., S. 261.

¹⁵⁹ vgl. Lurker, Manfred. *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*. München 1990: Kösel 4. Aufl., S. 36.

¹⁶⁰ Ebda., S. 36f.

tor mit dem Holzbein (...) seinen geknechteten, aber heimlich aufmuckenden Geschöpfen gegenüber.¹⁶¹

Ob Bernhard die religiösen Elemente absichtlich eingefügt hat, ist hier nicht die Frage, sondern aus dem gesamten Kontext, ist in diesem Zusammenhang erkennbar, dass Bernhard mit den religiösen Deutungsmöglichkeiten gearbeitet hat.

¹⁶¹ vgl. Spiel, Hilde. Thomas Bernhards Dichtung aus der Abstraktion gerettet: Uraufführung der Komödie „Die Macht der Gewohnheit“ bei den Salzburger Festspielen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. 7. 1974, S.17.

4.4.5 Die Bedeutung des Ortes

Außer der Verbindung zur Göttlichkeit weist dieses Stück auf die Verbindung zu Deutschland hin. Die ständige Wiederholung Caribaldis „Morgen Augsburg“, wie sie schon mehrmals in der ersten Szene steht: „Morgen Augsburg“, ¹⁶² die sich durch das ganze Stück zieht, bezeichnet Herwig für den Leser oder den Zuschauer als „hermeneutische Stütze“. ¹⁶³ Denn für die Akteure findet er, ist das „Morgen“ in Augsburg keine Perspektive. ¹⁶⁴ Alexander Honold interpretiert „Morgen Augsburg“ folgendermaßen, dass sie die „notorische Formel dieser bewegten, unruhfähigen Häuslichkeit“ sei, denn „Morgen Augsburg“ heißt einfach „nicht jetzt und nicht hier“ und „das für immer, morgen Augsburg, niemals Augsburg.“ ¹⁶⁵ Außer der Ort Augsburg, sind noch Orte in Deutschland im Stück vorgekommen, die aber mit keinen schönen Erinnerungen verbunden sind. Beispielsweise: Osnabrück, wo Caribaldis Tochter verunglückt war ¹⁶⁶ oder Iserlohn und Marburg an der Lahn, wo der Jongleur einen fürchterlichen Schnupfen hatte.

¹⁶⁷

Die unzähligen Ortsnamen, die im Stück auftauchen, lassen dennoch eine Frage offen: Wo spielt eigentlich dieses Stück? Bernhard hat alle Hinweise auf diese Frage verschwinden lassen. Ob das Stück wirklich ein „deutsches“ oder ein „österreichisches“ sei, ist im Buch nicht erkennbar. Das Forellenquintett ist ein schubertsches Stück, aber die vielen erwähnten Orte befinden sich dennoch in Deutschland. Diese undefinierbare Stelle bei Bernhard, erklärt Wendelin Schmidt-Dengler so, dass Bernhard öfters zu seinen Texten Stellung genommen hat, allerdings in einer Weise, „die oft mehr Dunkel verbreitet als Erhellung schaffen konnte.“ Dies wird veranschaulicht durch folgendes Zitat von Thomas Bernhard: „In der Finsternis wird alles deutlich.“ ¹⁶⁸

¹⁶² vgl. Die Macht der Gewohnheit, a.a.O., S.9.

¹⁶³ Herwig, a.a.O., S. 118f.

¹⁶⁴ Ebda., S. 119.

¹⁶⁵ vgl. Honold, Alexander: Die Macht der Gewohnheit. In: Alexander, Honold; Markus Joch (Hrsg.): Thomas Bernhard: Die Zurichtung des Menschen. Würzburg 1999: Königshausen und Neumann, S.58f.

¹⁶⁶ Macht der Gewohnheit, a.a.O., S. 63.

¹⁶⁷ Ebda., S. 95-96.

¹⁶⁸ zitiert nach Schmidt-Dengler, a.a.O., 1982, S. 129ff.

Aber warum die Vielzahl von erwähnten Ortschaften? Jürgen Neckam hat dieses Thema schon in seiner Dissertation: „Die Darstellung von Behinderten im dramatischen Werk Thomas Bernhards inklusive deren Rezeption“¹⁶⁹ behandelt. Er meint, dass die unzähligen Orte typisch für eine Zirkustruppe sind. Abgesichert werden die Orte noch durch die Verbindung mit persönlichen Ereignissen. Die Städte Augsburg, Osnabrück, Prag, Venedig, Verona, Nantes, Paris, London und Archangelsk greift Neckam nach der Spur Hilde Spiels¹⁷⁰ auf. Alle Städte sind katholische Bischofssitze, einige darunter sogar Sitze eines Erzbischofs. Außer die Stadt des Erzengels, Archangelsk,¹⁷¹ und das Stilfser Joch,¹⁷² die wieder auf die religiösen Elemente hinweisen.

Insgesamt betrachtet Neckam die ausgewählten Orte so, dass sie „den Sinn für Frieden und Verständigung zwischen zersplitterten Gruppen repräsentieren“. Auch der Ort Archangelsk, von welchem Caribaldi träumt, signalisiert den Ort des absoluten Friedens.¹⁷³

4.4.6 Eine Komödie?

Warum gilt *Die Macht der Gewohnheit* als Komödie? Dem ersten Gattungskriterium in der Theorie der Komödie gilt die Kategorie des positiven Schlusses für die Gesamtstruktur einer Komödie, vor allem für die Stellung der Komik bzw. jedes einzelnen komischen Effekts innerhalb dieser Struktur. Trautwein bezeichnet einen „Komödienzirkel“ so:

Indem Sie (die Komödie) den Zuschauer über die vorgezeigten Konflikte lachen lässt, weist die Komik auch und gerade dort, wo die Handlung ein schlimmes Ende zu nehmen droht (...), auf einen glück-

¹⁶⁹ Neckam, Jürgen: Die Darstellung von Behinderten im dramatischen Werk Thomas Bernhards inklusive deren Rezeption. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der „Philosophie“ an der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien: 2005. S. 247-250.

¹⁷⁰ Hilde Spiel wurde am 19. Oktober 1911 in Wien geboren und studierte Psychologie bei Charlotte und Karl Bühler sowie Philosophie bei Moritz Schlick. Nach der Promovotion der Ermordung von Moritz Schlick am 22. Juni 1936 hat sie Österreich verlassen und geht nach England. Neben der zahlreichen veröffentlichten Publikationen, ist Spiel noch eine großartige Journalistin.

¹⁷¹ vgl. *Die Macht der Gewohnheit*, a.a.O., S. 37.

¹⁷² Das Stilfser Joch ist der zweithöchste asphaltierte Gebirgspass der Alpen. Am Gipfel befindet sich ein Kreuz.

¹⁷³ Neckam, a.a.O., S.249.

lichen Ausgang voraus, der die vorherigen Negativzustände wieder ins Lot bringen wird.¹⁷⁴

Aber wenn *Die Macht der Gewohnheit* diese Grundbestimmung des Komischen im Gesamtzusammenhang der Komödie, in dem eines „glücklichen Ausgangs“¹⁷⁵ versagt, zählt dann dieses Stück dennoch als eine Komödie? Der Begriff „Komik“ erscheint auf der inhaltlichen Ebene des Stücks tief ambivalent. An der Oberfläche vollzieht sich einiges, was als „grotesk-komisch“¹⁷⁶ bezeichnet werden kann, welches dieses Stück wiederum zu einer Komödie macht. Komisch ist das „Immer- wieder- Scheitern“ des Caribaldi als Orchesterleiter. Komisch ist auch die Art, wie die Artisten während der Probe die Übungen sabotieren. Die Szene wie der betrunkene Dompteur,¹⁷⁷ der Spaßmacher mit seiner „immer wieder herunterfallenden Haube“,¹⁷⁸ der Jongleur mit dem Trick des „französischen“ Briefes, was von Caribaldi schon seit Jahren durchschaut wurde.¹⁷⁹ Komisch sind auch noch die Drohung von Caribaldi: „Vier Tage Kartoffelsuppe“.¹⁸⁰ Herwig weist auf die Doppelbödigkeit des Komischen im Stück hin, dass „der komische Effekt an der Oberfläche der Handlung dazu dient, die ganz und gar nicht komische Tendenz der darunterliegenden Thematik zu kaschieren oder ihre Erscheinung an der Oberfläche wenigstens zu verzerren.“¹⁸¹

¹⁷⁴ zitiert nach Tautwein, a.a.O., S. 105.

¹⁷⁵ Ebda., S. 105.

¹⁷⁶ Herwig, a.a.O., S. 116.

¹⁷⁷ *Die Macht der Gewohnheit*, a.a.O., S.137-140.

¹⁷⁸ Ebda., S. 125.

¹⁷⁹ Ebda., S. 27-54.

¹⁸⁰ Ebda., S. 109.

¹⁸¹ Herwig, a.a.O., S. 116ff.

5 Die Uraufführung des Stücks *Die Macht der Gewohnheit* - «习惯势力» im Jahr 2001 in China

Nach der Darstellung der Allgemeinen Rezeptionsentwicklung soll nun das Stück *Die Macht der Gewohnheit* und seine Entstehungsgeschichte erörtert werden. Dabei werden die Zusammensetzung, das Bühnenbild und die Aufführung anhand einer DVD beschrieben.

Die Macht der Gewohnheit wurde im Mai 2001 zum ersten Mal in Peking inszeniert. Es ist das erste Stück Bernhards, das in China uraufgeführt worden ist. Die Premiere erfolgte im berühmten Ertong Theater auf der Wangfujing Straße.

Obwohl *Die Macht der Gewohnheit* als eins der erfolgreichsten Stücke Bernhards bezeichnet¹⁸² werden kann, wird es dennoch seltener in der Sekundärliteratur untersucht. Es ist auch eins der wenigen Stücke Bernhards, das relativ zeitlos, das heißt, nicht gebunden an aktuelle Ereignisse, auf nichts aktuelles Bezug zu nehmen scheint, wie zahlreiche der anderen Stücke. Winkler weist in ihrem Aufsatz darauf hin, dass „fast jedes Stück in der Zeit seiner Entstehung verankert ist“¹⁸³ und „viele Theaterstücke auf den Kontext ihrer Erstaufführung eingehen (...), sobald [dieser aber] nicht mehr reproduzierbar ist, wird aus dem Stück ein anderes.“¹⁸⁴ Diese Zeitlosigkeit sowohl in der Unabhängigkeit der Tradition des Theaters und seiner Gattungen als auch in der Auseinandersetzung des Themas, welches von der Perfektion und dem Scheitern der Kunst und Künstler handelt, macht *Die Macht der Gewohnheit* zu einer Ausnahme.

Die junge Peking Theaterregisseurin 曹克非Cao Kefei, zählt mittlerweile zu den bekanntesten Regisseurinnen Chinas, die sich heute im Rahmen freier Theaterprojekte mit Gegenwartsstücken und Texten der Moderne auseinandersetzen. In der Schweiz gelebt und an der Theaterwissenschaft in Bern studiert, kehrte Cao Kefei nach Peking zurück und inszeniert seither „konsequent moderne, kritische

¹⁸² Schalk, Axel: Das moderne Drama. Stuttgart 2004. S. 168.

¹⁸³ vgl. Winkler, Jean-Marie: Rezeption und/oder Interpretation. In Huber, Martin u.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Wissenschaft als Finsternis?. Köln 2002: S. 163-180. hier S. 169.

¹⁸⁴ Ebda., S.178.

und avantgardistische“ Stücke.¹⁸⁵ Auch ihr Stück *Endstation Peking*¹⁸⁶ setzt sich mit der jetzigen chinesischen Gesellschaft kritisch auseinander.

Im Programmheft¹⁸⁷ schreibt Cao kritisch über die „Gewohnheiten“ der chinesischen Nationen.

我们的民族太习惯于玩杂耍，

太习惯于走钢丝，

太习惯于驯兽，

太习惯于小丑，

当我们还年轻的时候，

就已经

习惯了虚伪，

习惯了适应，

习惯了妥协，

习惯了自欺欺人。

¹⁸⁵ Der Pekingener Theatermacher Huang Jisu, der im letzten Herbst mit der Komödie Che Guevara den letzten großen Bühnenerfolg in der Hauptstadt feierte, bestätigt das in der Zeitung „Die Zeit“ – Georg Blume. 2001

¹⁸⁶ *Endstation Peking* 北京终点站, ein Stück, das sich sehr kritisch mit dem neuen, nach Geld und Erfolg gierenden Peking auseinandersetzt. Die Zeitung „Die Zeit“ zitierte Caos Meinung über den Sinn des Leben in der heutigen chinesischen Gesellschaft so: »Der Sinn des Lebens wurde schon immer produziert, früher sagten uns Religionen, Ideale, Philosophen, wie man zu leben hatte, heute produzieren wir mit Hollywood, Gucci, Chanel und Ferrari den Sinn des Lebens.« http://www.zeit.de/2007/30/Cao_Kefei stand 02 August 2008

¹⁸⁷ Siehe Anhang – Programmheft.

(习惯势力)就是要摧毁这种习惯势力。

Übersetzung:

Unsere Nation ist zu sehr ans Jonglieren;

Zu sehr ans Drahtseile zu gehen;

Zu sehr ans Tiere zu zähmen;

Zu sehr ans Clown-Spielen gewöhnt;

Schon in unserer Jugend sind

Falschheit,

Kompromiss,

Anpassung,

und Selbstbetrug allgegenwärtig.

(*Die Macht der Gewohnheit*) möchte diese Macht der Gewohnheiten zerstören.

Mit diesen Worten brachte Cao Kefei dieses Stück anlässlich des 70. Geburtstags des Autors 2001 und in Verbindung mit dem dreißig jährigen Jubiläum der Aufnahme der diplomatischen Beziehungen zwischen Österreich und der Volksrepublik China nach Peking. Wie der Film 《芬妮的微笑》 „On The Other Side of The Bridge“¹⁸⁸ ist die Inszenierung des Stücks die *Macht der Gewohnheit* ein Teil des Veranstaltungsprogramms. Dadurch soll der österreichische Schriftsteller Bernhard einerseits einem chinesischen Publikum vorgestellt werden und andererseits eine internationale Beziehung zwischen China und Österreich von Wissenschaft-

¹⁸⁸ Der Film „On The Other Side of The Bridge 芬妮的微笑“ wurde im Jahr 2003 unter der Regie von Huwen, gemeinsam mit den Schauspielern Nina Proll und Wang Zhi Wen dem Publikum vorgestellt. Es ist einer der ersten chinesischen kooperierenden Filme, und es handelt sich um eine Liebesgeschichte zwischen einem chinesischen Auslandsstudenten und einer Österreicherin.

lern und Künstlern gefördert werden.

Sowohl für die Vorbereitung als auch für die Inszenierung wurde dieses Stück von der österreichischen Botschaft, dem Pekinger Theaterverband und der Thomas Bernhard Privatstiftung unterstützt

5.1 Die Zusammensetzung des Stücks

Um das Stück dem Publikum besser näher zu bringen, haben die Übersetzerin des Werks Xu Jie und die Regisseurin Cao versucht, den künstlerischen Stil der beiden Länder anzugleichen und auf den kleinsten gemeinsamen Nenner zu bringen, damit das Stück vom Publikum besser akzeptiert werden könne. Das Drehbuch in Bernhards Stil wurde sehr genau vom Original in die Übersetzung „transportiert“. Nur die Bühnendarstellung war ein Experiment des Teams gewesen. Es war nicht das erste Mal, dass Xu Jie und Cao kooperierten. Gleich nach ihrem europäischen Studienaufenthalt, kehrten sie 1998 nach Beijing zurück und stellten gemeinsam dem Publikum die Inszenierung des Stücks *Auf dem Weg* «在路上»¹⁸⁹ vor.

Der Stil Bernhards ist für die Chinesen eine Herausforderung. Die chinesischen Printmedien bezeichnen seinen Stil so:¹⁹⁰

伯恩哈德的语言极具特色，全剧没有一个标点符号，甚至没有正常排列的完整句子。他的创作常常是在充满激情的亢奋状态中完成的，从他遗留下来的手稿中可见一斑，他的语词的排列往往是在这种状态下一气呵成的，有时候他连给打字机换纸都来不及，数行台词便重叠在一起。既能让观众听懂台词，又不失原著的语言风格，是该剧的翻译难点；而如何发展舞台的表现力，通过直观的视觉形象展现剧作深刻的思想内涵，则是改编和导演创作的重点。导演曹克非抓住马戏团这个重要的象征符号，淡化其特定的地域特色，强调剧作揭示人类共同的生存状况的普遍意义，同时剥离了杂技形体和道具所特有的中国文化内涵，使之在表现人与人、人与社会的普遍关系中承

¹⁸⁹ Im *Auf dem Weg* 在路上 handelt sich um das Leben des Beijinger Taxifahrers. Vgl. dazu ein kurzer Bericht in „Zhong Guo Xu Ju nian Qian“. 1998. S. 146.

¹⁹⁰ 欧洲名剧《习惯势力》中国首演记实 <http://ent.sina.com.cn> 2001年10月24日11:38 新浪娱乐

载更多的意味。韧性的肢体在富有质感的钢丝，麻绳和木质条凳的挤压缠绕下，被扭曲，被牵拉，直至麻木变形；具有七情六欲的个体也在统治者的号令之下，被训练得丧失了独立存在的可能性。经过抽象和剥离的处理，中国杂技特有的形体动作被引入淡化了欧洲地域文化特色的剧情之中，这些肢体语汇为中国观众熟悉，相信也能为西方观众接受，大大丰富了全剧的表现力，也拉近了中国观众和西方现代剧作的表现形式及哲学内涵的距离。

Die Sprache von Bernhard hat ihre Besonderheiten. Im ganzen Stück gibt es kein einziges Satzzeichen, sogar keinen vollständigen Satz. Seine Errungenschaft ist oft unter leidenschaftlicher simulierter Situation vollendet, welche von seinen hinterlassenen Manuskripten erkennbar ist. Seine Wortwahl steht immer mit dieser Situation im Einklang. Manchmal fehlt ihm einmal die Zeit, das Papier von der Schreibmaschine zu wechseln, deshalb sind mehrere Zeilen von Bühnentexten übereinander getippt worden. Sowohl das Publikum soll den Sinn des Textes verstehen, als auch soll der Sprachstil des Originalwerkes beibehalten werden, das ist das Schwierigste an der Übersetzung. Aber wie soll die Bühne gestaltet werden? Mittels direkter optischer Wahrnehmung soll der tiefgreifende Sinn des Inhalts ausgedrückt werden, denn das ist der Schwerpunkt der Neuzusammensetzung des Drehbuchs und der Regie. Der Regisseur Cao Kefei hat die Zirkusgruppe als das wichtigste Symbol angesehen, ihre spezifische geographische Eigenheit zieht sich zurück, während der allgemeine Sinn des Leben wieder entdeckt ist und gleichzeitig das Stück vom Kulturinhalt Chinas losgelöst bleibt, somit werden die zwischenmenschliche Beziehung und das Verhältnis zwischen Menschen und Gesellschaft mehr zum Erscheinen gebracht. Auf den Drahtseilen, Seilen und Bänken werden die menschlichen Figuren verziert und bis hin zur gefühllosen Umformung verbogen. Unter den Befehlen des Herrschenden besteht die Möglichkeit, dass das Individuum mit Gefühlen sich zu etwas entwickelt hat, das seine selbständige Existenz verloren hat. Nach abstrakter Bearbeitung werden die Bewegungen des chinesischen Zirkus in ein europäisches Stück eingebaut. Die Gestik der Schauspieler ist bekannt für das chinesische Publikum und wird auch von europäischen Zuschauern akzeptiert, somit wird nicht nur die Ausdruckskraft des Theaterstücks verstärkt, sondern auch die Distanz zwischen den chinesischen Zuschauern und der Ausdrucksform und dem philosophischen Inhalt des westlichen modernen Theaters verkürzt.

Die Uraufführung des Stücks wurde am 27.7.1974 in Salzburg, im Rahmen der Salzburger Festspiele aufgeführt. Die Hauptrolle wurde von Minetti verkörpert. Die Rolle Minettis war sehr erfolgreich, in der Saison 1973/74 spielte er sie gleich fünfmal. In den Jahren zwischen 1973 bis 1976 ist er insgesamt siebenundachtzig Mal in die Rolle geschlüpft.¹⁹¹ Einen Beitrag aus der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ verfasste Hilde Spiel: die Kritiken über *Die Macht der Gewohnheit* unter dem Titel „Publikumserfolg für Thomas Bernhard“ am 29.7.1974.¹⁹² Minettis Interpretation des Zirkusdirektors hatte in „Österreich und Deutschland Schlagzeilen“¹⁹³ gemacht, und er gehört sicher zu den Schauspielern, die am öftesten in Bernhards Werken gespielt haben. Bernhard sagte über Minetti:

Diesen großen, wahrscheinlich größten spielenden und also lebenden und seinen Beruf und also seinen und also unseren bühnendramatischen Wahnsinn verhexenden Schauspieler muß ich noch ausnützen (...). Wir haben einen in einem Jahrhundert nicht viele solche uns **tatsächlich** auf die Nerven gehenden Künstler!¹⁹⁴

Über die Rolle als Caribaldi aus der Sicht des Minettis:

Ein Mann, Direktor eines kleinen Zirkus, der nie erreicht, was er sich vornimmt, der andere malträtirt, um endlich das Schubertsche Forellenquintett – als wäre der Sinn des Lebens damit erfüllt – makellos herzustellen, und der dauernd abgelenkt ist durch seinen Zirkusberuf, den er sowohl als Last, aber auch wieder als Erlösung empfindet: „Morgen Augsburg!“ Diese Vergeblichkeit, dieses Widerspiel von Angst und Erfüllen müssen, von Sorgen und Aufgabenerfüllung: Das ist die Lebendigkeit im Menschlichen, die mich im Leben wie im Darstellen interessiert. (...)¹⁹⁵

Um diese Rolle als Caribaldi zu spielen, fordert sie den Hauptdarsteller, ist sie eine große Herausforderung. Aber Bernhard vertraut ihm. Er schreibt in seiner Biographie über das Vertrauen Bernhards ihm gegenüber:

¹⁹¹ vgl. Bernhard, Minetti, *Erinnerungen eines Schauspielers*. Günther Rühle (Hrsg.), Stuttgart 1985: Deutsche Verlagsanstalt.

¹⁹² Spiel, Hilde. Publikumserfolg für Thomas Bernhard: Eine Premiere in Salzburg, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.7.1974, S. 15.

¹⁹³ zitiert nach Meyerhofer, a.a.O., S. 69.

¹⁹⁴ zitiert nach Hofmann, a.a.O., S. 44.

¹⁹⁵ Ebda., S. 271.

Ich werde oft gefragt: Sprechen Sie denn mit Bernhard über ihre Rollen? Warum, frage ich dann zurück. Ich spreche ja auch nicht mit Shakespeare; also muss ich mit Bernhard nicht darüber sprechen. Er erwartet von mir auch keine Fragen.¹⁹⁶

Es ist sicher auch deswegen, warum Minetti so oft die Rolle in Bernhards Werken verkörpern kann. Bernhard halte nicht viel von Schauspielern, aber beim Minetti macht er eine Ausnahme, dies bestätigt Bernhard in Minettis Buch:

Ich verachte Schauspieler, ja ich hasse sie, denn sie verbünden sich bei der geringsten Gefahr mit dem Publikum und verraten den Schriftsteller und machen sich hemmungslos mit dem Schwach- und Stumpfsinn gemein. Die Schauspieler sind die Zerstörer und die Vernichter der Phantasie, nicht ihre Lebendigmacher und sie sind die eigentlichen Totengräber der Dichtung! Minetti ist die Ausnahme, und ich verehere und liebe ihn und also, wenn er spielt, in ihm die Schauspielkunst.¹⁹⁷

Aber wer soll eine so schwierige Rolle in der chinesischen Inszenierung übernehmen? Die Wahl ist dann auf den Schauspieler Li Lin Hong gefallen. Er soll die Hauptrolle Caribaldi übernehmen. Die übrigen Rollen: Wang Jing (Jongleur), Fangtong (Dompteur), Zhangbin (Spaßmacher) und Niu Xiao Ling (Enkelin).

¹⁹⁶ zitiert nach Bernhard, a.a.O., S. 270.

¹⁹⁷ zitiert nach Minetti, a.a.O., S. 341.

5.2 Das Bühnenbild

Für *Die Macht der Gewohnheit* arbeiteten Xu Jie und Cao mit dem Bühnenbildner Tang zhao yuan zusammen. Das Bühnenbild, das sich in den drei Szenen des Stücks nicht ändert, ist eher in dunklen Tönen gehalten. Auf den ersten Blick wirkt das Bühnenbild wie ein großer „Käfig“, welcher aus einem verhältnismäßig großen, hohen Metallgerüst besteht. Innerhalb dieses Gerüsts sind Leitern befestigt, so können die Schauspieler je nach Szenen sich leicht hinauf und herab bewegen. Ein alter Stuhl, welcher an Caribalds Thron erinnernd in der Mitte steht, links ein Klavier, das von vielen, leeren Flaschen und diversen Klammern umgeben ist. Zusätzlich wird die tiefe Stimmung durch die acht Fenster mit den Rotlichtern im Hintergrund dargestellt.



Foto von Jörg Schmiedmayer

Zwischen den Szenen wird von oben herab ein leichter Vorhang auf die Bühne hinab fallengelassen. Die Figuren tragen alle ihre Kostüme, die optisch sofort klar machen, um welche Figur es sich dabei handelt.

Der Spaßmacher ist in ein farbfrohes Kostüm gekleidet, dass man an einen Clown erinnert wird. Er trägt ein türkisfarbenes Sakko mit einer karierten Hose und darunter ein buntes T-Shirt. Geschminkt ist sein Gesicht komplett weiß mit zwei roten Wangenbacken. Was für einen Clown noch typisch ist, sind die ungleichen Lippen. Natürlich trägt er auch eine schwarze Mütze, die ihm ständig vom Kopf rutscht.

Der Jongleur hat eine schwarz-grau gestreifte Hose mit einem weißen Hemd und darüber ein helles Gilet. Sein Gesicht ist dezent geschminkt und die Haare sind glatt mit einem Seitenscheitel nach hinten gekämmt.

Die Enkelin trägt während des Trainings wie alle chinesischen Artisten enge Leggings und einen Body. Die Farbe Pink signalisiert das junge Alter der Figur. Später, während des Probens, trägt sie eine weiße Bluse und einen Rock.

Dompteur hingegen tritt in einem Lackgilet und einer engen Hose auf, sehr wild, und zum Charakter passend. Dazu wird die Rolle des Dompteurs noch mit einer Peitsche verstärkt, welche er zum Trainieren seiner Tiere verwendet.

Die Hauptfigur Caribaldi ist wie ein Herrschender gekleidet, trägt ein weißes Hemd kombiniert mit einer schwarzen Hose, darüber einen langen schwarzen Mantel. Er ist dunkel geschminkt, wirkt sehr bedrückend.

5.3 Die Inszenierung in Beijing

In diesem Teil werde ich einige Szenen der DVD kurz erläutern, wie die Charakter der Figuren durch die Schauspieler dargestellt werden. Da ich das Stück nicht live gesehen habe, konnte ich die Details nur durch eine DVD festlegen.¹⁹⁸

Die Inszenierung hat mit einer Gruppenübung begonnen, acht Artisten im rötlichen T-Shirt kommen in einer Reihe auf der Bühne. Ununterbrochen trainieren sie die artistischen Übungen. Die Bühne war sehr dunkel eingestellt. Ein Meister kontrolliert die Übungen und verbessert die Artisten für die verschiedenen Positionen. Während sie alle fleißig üben, kommt im Hintergrund das klopfende Geräusch des Holzbeins von Caribaldi. Jedes Mal, wenn er einen weiteren Schritt macht, nähert sich das klopfende Geräusch. Die Artisten stellen sich sofort in einer Reihe auf, wenn sie dieses Geräusch hören. Das Bühnenlicht wurde heller, erst jetzt merkt man, dass Caribaldi auf dem Gerüst im Zentrum steht. Im Hintergrund ist die tiefe Stimme des Caribaldi, wie er die Artisten an die Regeln des Übens erinnert. Caribaldi beginnt mit der Meinung über die Kunst:

团长：艺术的意志，要求放弃一切个人的想法，这是达到艺术境界的唯一可能性。艺术，必须通过训练完成！头脑和身体，身体和头脑，必须处在严格的控制之下。

Caribaldi:

„Man muss alle eigenen Meinungen aufgeben, um den Sinn der wahren Kunst zu erkennen, das ist der einzige Weg, um dorthin zu gelangen. Kunst schafft man erst durchs Üben! Gehirn und Körper, Körper und Gehirn, müssen unter strengsten Bedingungen kontrolliert werden.

演员：艺术必须通过训练完成！艺术必须通过训练完成！

Die Artisten antworten alle darauf:

¹⁹⁸ DVD von *Die Macht der Gewohnheit* 习惯势力:奥地利名剧. 北京戏剧家协会. 2001年十一月.

„Kunst schafft man erst durchs Üben! Kunst schafft man erst durchs Üben!“

团长： 艺术上的发展，必须独自进行，只有训练，才能把平庸无能，在某个瞬间变成天才。记住，要-准确！把准确变成习惯！

Die Artisten:

Die Weiterentwicklung der Kunst muss man alleine durchführen, nur durchs Üben, kann man augenblicklich die Unfähigkeit in ein Genie verwandeln. Merkt ihr, seid präzise! Aus Präzision wird die Gewohnheit!

演员： 准确！把准确变成习惯！准确！把准确变成习惯！

Die Artisten:

Präzise sein! Aus Präzision wird Gewohnheit! Genau sein! Aus Genau wird Gewohnheit!

团长：完美无缺，完美无缺！明白吗？必须如此！

Caribaldi:

Perfektion, Perfektion, wisst ihr? Das muss sein!

演员：完美无缺，完美无缺！

Die Artisten:

Perfektion, Perfektion!

Durch die wenigen Sätze in dem Prolog wurde der Inhalt des Stücks bekannt. Darauf klettert Caribaldi schleppend aus dem Gerüst herunter und sucht nach seinem Kolophonium. Der Jongleur tritt auf, weil er erst zum Schluss eine Aufführung hat. Die Dialoge mit dem Jongleur erfolgen wie im Drehbuch. Auf Grund der Bühnengestaltung, können die Schauspieler flexibel ihre Orte wechseln. Wie Caribaldi könnte er über dem Gerüst reden und der Jongleur auf dem Gerüst der linken Hälften. Die erste Szene endet mit den wiederholenden Sätzen der Artisten wie beim Anfang. Caribaldi betont seine Übungsregeln und die Artisten wiederholen sie.

Die zweite Szene geht gleich ohne jegliche Veränderungen und Unterbrechungen weiter. Der Spaßmacher rollt mit einem riesigen bunten Ball über die Bühne. Einerseits steht er über dem Ball und rollt ihn, andererseits übt er mit den Artisten das Tellerwerfen. Im Hintergrund läuft die Zirkusmusik. Das Tellerwerfen wurde unterbrochen, nachdem der Dompteur mit der Peitsche gekommen war. Laut lässt der Dompteur die Peitsche knallen, außer dem Spaßmacher sind alle anderen Artisten vor ihm geflüchtet. Der Spaßmacher versteckt sich hinter dem Ball.

In der zweiten Szene in der der Dompteur dem Spaßmacher erklärte, wie er gegenüber dem Max (Tier) sich verhalten soll, jagt der Dompteur den Spaßmacher und der Spaßmacher springt hin und her und einmal sogar von der Bühne. Der Spaßmacher ist sehr vorsichtig dem Dompteur gegenüber.

Im Hintergrund sind weiße Vorhänge, die werden heller, wenn die Enkelin seiltanzen muss, diese Szenen kommen im zweiten Teil vor. Interessant ist, dass sich auf der rechten Seite der Bühne ein Seil befindet, mit dem die Enkelin übt, während sie mit Caribaldi redet. Sehr lustig ist die Darstellung des Jongleurs, er hat einen sehr femininen Gang, seine feminine Mimik begleitet ihn durch die ganze Inszenierung. Auch die Szene mit den Tüchern und dem Putztuch, hat der Jongleur sehr feminin dargestellt.

Musikbegleitung gibt es nur bei Szenenwechsel und auch dort, wo der Jongleur verträumt über Frankreich erzählt hat.

Die dritte Szene fängt mit einer Zirkusdarstellung der Artisten an und die Bühne wird dunkler – so sieht der Übergang von der dritten Szene aus. Es fängt wieder mit den Regeln und Sätzen von Caribaldi an. In der dritten Szene ist die gesamte Bühne heller durch ein durchsichtiges Bühnenleintuch. Und die gesamte Bühne wird durch Neonlicht viel heller. In dieser Szene wird das Proben des „Forellenquintett“ inszeniert und das wiederholte „herunterfallen“ von Spaßmachers Haube, bringt einige lustige Szenen. Im Gegensatz zum Original, endet das Stück in Beijing mit dem Monolog Caribaldis. Die Regisseurin hat die Monologe Caribaldis für den Schluss aufgehoben, um dadurch für den Zuschauer die Ereignisse des Stücks kurz zusammenzufassen.

败类，艺术的败类，看见了吗？听见了吗？啊，艺术被畜生给摧毁了，这些个畜生把艺术都摧毁了。这些个败类再一次破坏了排练，把艺术都摧毁了！摧毁了，一个令人恶心的人扮演了一个令人恶心的角色。要把一个野蛮的怪物改造成一个人，一个马戏艺人，一个音乐艺术家。就是这个人再一次把排练给毁了，总是这个人，这个艺术的败类，艺术的败类，败类，败类，败类。这些个孩子们，他们根本不知道他们在这个地方将演奏的是什么，一个可怕的场景。白费劲，一切都是白费劲。卡撒而斯，Casals, Casals, Casals, Casals, 是从容不迫的，Casals 是完美无缺的。

Der Abschaum der Menschheit, der künstlerische Abschaum der Menschheit. Schon gesehen? Schon gehört? Ach, die Kunst wurde von diesen Tieren vernichtet. Diese Tiere haben die ganze Kunst vernichtet. Dieser Abschaum der Menschheit hat erneut die Probe sabotiert, er hat die ganze Kunst zerstört! Zerstört von einem Widerling, der eine abscheuliche Rolle spielt. Er wollte ein barbarisches Monster in einen Menschen, einen Zirkuskünstler, einen Musikkünstler umformen. Es ist diese Person, die die Probe nochmals sprengte, immer diese Person, dieser künstlerische Abschaum der Menschheit, künstlerischer Abschaum, dieser Abschaum der Menschheit, Abschaum, Abschaum. Diese Kinder wissen nicht im Geringsten, was sie in diesem Ort aufführen werden, eine ungeheuerliche Szenario. Die Anstrengungen sind umsonst, alles umsonst. Casals, Casals, Casals, Casals, ist ohne „Windstille“, Casals ist perfekt und fehlerlos.¹⁹⁹

¹⁹⁹ vgl. DVD *Die Macht der Gewohnheit*, letzte Monologe des Caribaldis.

Ob das Stück erfolgreich aufgeführt war, dazu gab es leider zu wenige Kritiker, die sich mit dem Stück auseinandergesetzt haben. Der Journalist Georg Blum schrieb für die deutsche Zeitung „Die Zeit“ einen kurzen Artikel über das Stück, in dem stand, dass der Germanist Ma Wentao, Professor an der Pekinger Universität glaubt, dass das China von heute mit dem Stück Bernhards einen neuen Durchbruch im modernen westlichen Theater schaffen wird.²⁰⁰

Auf die weitere Analyse über die Inszenierung des Stücks, möchte ich im Kapitel Interviewausarbeitung näher eingehen, dort wird das Stück sechs Jahre nach der Aufführung von den Schauspielern reflektiert.



²⁰⁰ Blume, Georg: Mao als Zirkusdirektor. In: Die Zeit, Mai 2001.
http://www.zeit.de/2007/30/Cao_Kefei stand 02 Aug. 2008



Die Macht der Gewohnheit in Beijing 2001
von Jörg Schmiedmayer

6 Vermarktung eines Theaterstücks

Es ist heute kaum mehr vorzustellen, dass ein Stück ohne Vermarktungsstrategie aufgeführt wird. Anhand von Marketingkonzepten werden die Stücke wie andere Produkte vermarktet. War dies bei *Die Macht der Gewohnheit* auch der Fall? In diesem Zusammenhang wird zunächst ein kurzer Einblick in die generelle Vermarktung des Theaters geschaffen.

Durch das immer komplexere Freizeitangebot, reicht eine gute Vorstellung als Werbung für ein Theaterstück nicht mehr aus, um in der Öffentlichkeit Aufmerksamkeit zu erregen. Siebenhaar Klaus drückt das Theatermarketing folgendermaßen aus, dass das Theatermarketing wichtig sei, und somit eine „zielgerichtete und systematische Organisation von Austauschbeziehungen zwischen der Institution Theater und ihrem zahlreichen Publikum“²⁰¹ notwendig wird. Aufgabe des Theaters ist es, einerseits den Wert und Nutzen von Kunstwerken dem Publikum zu vermitteln, wobei der Nutzen als „geistiger Gewinn“ bzw. als Zuwachs an „sozialer Kompetenz“ und an „Lebensqualität“ verstanden werden sollte. Andererseits „ein volles Haus“ durch den Besucher zu erreichen, und für eine „gesicherte Finanzierung und Nachwuchsförderung“ zu sorgen.²⁰² Somit ist es die Aufgabe des Marketings bzw. der Vermarktung, die Ziele des Theaters zu erreichen.

Das Theaterpublikum besteht nicht nur aus Theaterbesuchern und Nicht-Theaterbesuchern. Müller-Wesemann folgendermaßen teilt sie in folgende Gruppen auf: reale und potentielle Besucher, reale und potentielle Geldgeber und so genannte Meinungsmacher.²⁰³ Aufgrund mangelhafter Forschung von Theaterpublikumsschichten, ist es sehr schwierig, die Merkmale der unterschiedlichen Besuchergruppen festzustellen. Harald Hilger versucht dennoch die Besucher in fünf möglichen Typen²⁰⁴ zu unterteilen:

²⁰¹ Siebenhaar, Klaus: Unternehmen Theater. Theorie und Praxis des Theatermarketings im Wandel der Zeiten, in: Jansen, Wolfgang (Hrsg.): Unterhaltungstheater in Deutschland: Geschichte – Ästhetik – Ökonomie. Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst, Bd.4, Berlin 1995. S.115.

²⁰² vgl. Müller-Wesemann, Barbara: Marketing am Theater, Hamburg 1992, S. 9-10

²⁰³ Müller-Wesemann. S.33.

²⁰⁴ zitiert nach Hilger, Harald: Marketing für öffentliche Theaterbetriebe, Frankfurt am Main 1985, S.166f.

1. Die Gesellschaftsbewussten
2. Die Traditionalisten
3. Die Mitläufer
4. Die Neugierigen
5. Die Experimentierfreudigen

Aufgrund dieser Einteilung hat das Theater verschiedene Erwartungen und Bedürfnisse des Publikums zu erfüllen und zu befriedigen. Aus diesem Gesichtspunkt entsteht ein Interessenkonflikt zwischen eigenem künstlerischem Anspruch und den Anforderungen an das Publikum.

Zur Vermarktung im Theaterbereich müssen Methoden und Instrumente eingesetzt werden. In der Literatur werden die Begriffe: Öffentlichkeitsarbeit,²⁰⁵ Werbung,²⁰⁶ Verkaufsförderung²⁰⁷ und Promotion in unterschiedlicher Weise verwendet. Nicht zu unterschätzen ist die Mundpropaganda, eine schlechte Vorstellung beeinflusst auch „das Umfeld des Anwesenden“. Persönliche Erlebnisberichte von Freunden und Bekannten sind glaubwürdiger als die Werbung.²⁰⁸

²⁰⁵ Medienarbeit, Presse, Rundfunk und Fernsehen, um den Bekanntheitsgrad eines Theaters zu steigern und positives Image zu schaffen, sowie auch Informationen über neue Produktion bereitzustellen. Aber auch öffentliche Veranstaltungen jeglicher Art wie: Theatertage/Festivals, Ausstellungen, Autogrammstunden etc. Wichtig sind auch

Werbungvideofilme, die sogenannte „Making of“-Videos. Vgl. Müller-Wesemann, S.39.

²⁰⁶ Printwerbung: Anzeigen, Broschüren, Programmhefte, Plakate etc. auch elektronische Medien wie: Hörfunk- und Fernsehspots. Auch alle Arten von Merchandising – Produkten wie Souvernirs sind in Form einer Werbung. Vgl. Schäfer, Hubert. S. 129.

²⁰⁷ dazu gehören die Sonderaktionen, wie zum Beispiel: Aktionswoche, Theatertage, Gutscheinkaktionen, Sonderangebote etc.

²⁰⁸ vgl. Müller-Wesemann, a.a.O., S. 39.

6.1 *Die Macht der Gewohnheit* «习惯势力»in Bejing als Beispiel

Die richtige Vermarktung, wie bei den österreichischen Theaterstücken, gab es für dieses Stück nicht. Überhaupt, die obengenannten Kriterien der Vermarktung wurden hier weggelassen. Für ein Theaterstück investieren die Chinesen kaum viel. *Die Macht der Gewohnheit* wurde nur auf einigen Websites vorgestellt und dazu noch einige Flyer und Programmhefte verteilt.

Ein auf der Sina Website befindlicher Artikel stellte das Stück den Massen vor und ist auch die einzige Quelle, an der Interessierte einen kurzen Überblick über das Stück bekommen können. Die am Theater interessierten Zielgruppen suchen auf der Sina Website nach bestimmten Kriterien, in diesem Fall „Theater und Kunst“. So wird das Stück online vermarktet. Ma Ruo schrieb einen Artikel auf der Website Sina über das Stück unter dem Titel:²⁰⁹

德作家伯恩哈德名作《习惯势力》将在京上映

托马斯伯恩哈德这个名字，对于中国读者和观众来说，还是十分陌生的。然而在欧洲，特别是德语国家，作为奥地利当代最著名的作家，伯恩哈德在小说、戏剧和诗歌创作等领域取得的巨大成就令人瞩目，1963 年他的长篇代表作《冰冻》(又译《严寒》)一经发表，即引起轰动，褒扬与贬抑就始终伴随着他的创作。为了纪念这位独特的文学大师，在他 70 周年诞辰之际，北京戏剧家协会和奥地利驻中国大使馆共同主办了其代表作品《习惯势力》的演出活动，该剧将于 11 月 8 日起在中国儿童剧场与观众见面

《习惯势力》是伯恩哈德 1974 年创作的。剧本表现的是马戏团团长卡里巴尔蒂为了对抗生活的庸俗无聊和自身的衰老病痛，22 年来驱使着他的演员们坚持排练被他称之为高雅艺术的五重奏。这曲五重奏寄托着他的人生理想，要用音乐改造马戏艺人，把他们训练成注意力高度集中的艺术家。但是艺人们不能接受他的理想，人人都在以自己的方式和他作对。为了实现自己的追求，团长不得不以极端强制的手段，大施淫威，迫使艺人们服从他

²⁰⁹ 满岩: <http://ent.sina.com.cn> 2001 年 10 月 28 日 10:52 北京晚报
<http://ent.sina.com.cn/h/2001-10-28/61597.html> stand 28. September 2008

的要求，每天进行没有希望和意义的排练。在这里，原本合理的追求，变成了实施专制的理由，为了维护一个理想，不惜扼杀人性和人情。所有的努力和坚持，都成为毁灭和失败的原因。

有意思的是，由曹克非导演这出话剧除了少数角色由话剧演员担当外，起用了很多杂技、戏曲演员。舞美设计由参与了林兆华先生《故事新编》、《理查三世》舞美设计的谭韶远担任。除了内容之外，舞台上的夸张与荒诞形式可能会有新意

Demnächst wird in Beijing das Theaterstück „Die Macht der Gewohnheit“ des deutschsprachigen Schriftstellers Thomas Bernhard aufgeführt

Für die chinesischen Leser und Zuschauer ist der Name Thomas Bernhard unbekannt und noch sehr fremd, aber besonders im deutschsprachigen Raum, ist Bernhard einer der bedeutsamsten österreichischen Schriftsteller, der sich in den literaturwissenschaftlichen Gebieten wie Roman, Theaterwissenschaft und Poesie europaweit einen Namen gemacht hat. Seit der Veröffentlichung seines Werkes *Die Kälte* im Jahr 1963, erregte er großes Aufsehen und bekam sowohl positive als auch negative Kritiken.

Zu seinem 17. Todestag veranstalteten der Beijinger Theaterverband und die österreichische Botschaft gemeinsam die Aufführung des Stücks *Die Macht der Gewohnheit*, welches am 8. November 2001 im chinesischen Ertong-Theater aufgeführt wurde.

Die Macht der Gewohnheit wurde von Thomas Bernhard im Jahr 1974 geschrieben, darin schrieb Bernhard über Caribaldi, einen Zirkusdirektor, der gegen die Langweile des Lebens, das Älterwerden und die Krankheit der eigenen Person kämpft. Zweiundzwanzig Jahre lang versucht er mit seiner Zirkustruppe das „Forellenquintett“, welches von ihm als gehobene Kunst angenommen ist, zu üben. Das „Forellenquintett“ ist sein Lebenstraum, und er möchte die Künstler seiner Zirkusgruppe mittels Musik verändern und aus ihnen eine Gruppe machen, die aus aufmerksamen und konzentrierten Musikern besteht. Aber die Künstler wollten seinen Traum nicht akzeptieren und versuchten sich gegen ihn zu stellen. Um

sein Ziel zu verwirklichen, versucht der Zirkusdirektor mit allen Mitteln seine Künstler zu zwingen, seinen Befehlen zu gehorchen, somit müssen die Künstler jeden Tag sinnlos und hoffnungslos üben. Der Direktor rechtfertigt sein autoritäres Verhalten durch das Streben nach Perfektion, in Wirklichkeit ist es aber nur eine Rechtfertigung um seinen selbstsüchtigen Traum ohne jegliche Achtung vor Menschen zu verwirklichen. Alle Anstrengungen und die Beharrlichkeit wurden schließlich die Gründe für die Vernichtung und Niederlage.

Das Interessante dabei ist, dass das Theaterstück unter der Regie von Cao Kefei mit Ausnahmen von wenigen Theaterdarstellern nur von den Zirkus- und Operndarsteller aufgeführt wurde. Für die Bühnendarstellungen sind Tan Shao Yuan 谭韶远 und Lin Zhao Hua 林兆华 zuständig. Mit Ausnahme vom Inhalt sind die übertriebene Bühnendarstellung und die sarkastische Inszenierung für die Chinesen Neuland.

Im Bereich der Theaterwerbung ist die Bildkommunikation besonders von großer Bedeutung. Die graphische Darstellung mit Bildinformation bietet wesentliche Vorteile gegenüber der gesprochenen und geschriebenen Sprache, wenn es sich um eine Vermittlung von emotionalen Eindrücken handelt. Das Bild vermittelt nicht nur einen größeren Erlebnis- und Unterhaltungswert als sprachliche Informationen, sondern hinterlässt im Gedächtnis stärkere Erinnerungen.²¹⁰ Außer der Printwerbung bestehend aus: Programmheften, Flyer, Plakaten und Artikeln, wurden die in diesem Kapitel schon erwähnten, mit dem kulturellen Sektor eng verbundenen Marketingstrategien, ausgelassen.

²¹⁰ vgl. Kroeber-Riel, Werner: Strategie und Technik der Werbung. Verhaltenswissenschaftliche Ansätze, 4. Aufl., Stuttgart (u.a.) 1993, S. 166ff.

7 Ein von Thomas Bernhard „inspiriertes“ Stück in China

Schon im Jahre 2006 wurde ein von ihm inspiriertes Theaterstück vom Regisseur Zhang Guan's genannt. War das wirklich ein von Thomas Bernhard inspiriertes Stück? In diesem Kapitel wird kurz auf das Stück «怕你听了崩溃» eingegangen.

7.1 «怕你听了崩溃» - *Pa Ni Ting Le Beng Kui*



Quelle: <http://www.boubo.com/event/view.php?id=8371>

Nach der Uraufführung des Stücks *Die Macht der Gewohnheit* 2001, wurde ein Theaterstück mit dem Titel «怕你听了崩溃» *Pa ni Ting le beng kui* von dem chinesischen Theaterregisseur Zhang Guang Tian, welches vom Stück Thomas Bernhards inspiriert und gleich im Jahr 2006 an der Pekinger Universität inszeniert.

Zwischen 18. und 27. September 2006 wurde das Stück jeden Abend um 19 Uhr 30 aufgeführt. Der Eintritt kostete damals vierzig Euro pro Person. Außer von der Österreichischen Botschaft wurde dieses Stück noch vom Beijinger Theater Ver-

band und vom Chinaverband unterstützt. Das Stück wurde mehrmals von einer chinesischen Zeitung „Beijing chen bao“ (北京晨报) gelobt und beworben.

Vor *Pa Ni Ting Le Beng Kui* «怕你听了崩溃» inszenierte er das Stück *Yuan Ming Yuan* «圓明園». Eine sehr gute Vermarktungsstrategie vom Zhang Guan Tian war, dass er am Ende des Stücks *Yuan Ming Yuan* «圓明園» bereits Werbung für sein nächstes Stück, nämlich für das Stück *Pa Ni Ting Le Beng Kui* «怕你听了崩溃» eingesetzt hatte. *Pa Ni Ting Le Beng Kui* «怕你听了崩溃» sinngemäß übersetzt heißt: „Hab Angst, wenn du das hörst, wirst du zusammenbrechen.“ Am Ende seines Stücks *Yuan Ming Yuan* «圓明園» führte er einen lustigen Dialog mit zwei Gruppen, um das Publikum für sein nächstes Stück zu animieren.²¹¹

Eine Gruppe fragt:

Wie heißt das nächste Stück nach *Yuan Ming Yuan* «圓明園», welches mit Zhang Guan Tian zu tun hat?

Eine Gruppe antwortet:

«怕你听了崩溃» – Hab Angst, wenn du das hörst, wirst du zusammenbrechen.

Frage:

Wie heißt das Stück, welches auf der Pekinger Universität inszeniert wird?

Antwort:

«怕你听了崩溃» – Hab Angst, wenn du das hörst, wirst du zusammenbrechen.

Frage:

nein, ich werde nicht zusammenbrechen, sag mir das, bitte.

²¹¹ vgl. <http://www.boubo.com/event/view.php?id=8371> stand 10. Nov. 2008.

Antwort:

«怕你听了崩溃» - Hab Angst, wenn du das hörst, wirst du zusammenbrechen.

Frage:

Ich werde nicht zusammenbrechen, schnell, sage mir, bitte!

Antwort:

Hab schon gesagt, «怕你听了崩溃» - Hab Angst, wenn du das hörst, wirst du zusammenbrechen!

Frage:

Wenn du mir nicht sagst, wie das Stück heißt, werde ich mir das Stück nicht anschauen!

Antwort:

Es ist wirklich «怕你听了崩溃» „Hab Angst, wenn du das hörst, wirst du zusammenbrechen.“

Den Titel des Stücks hat er somit sinnvoll eingesetzt, um die Neugier des Publikums zu wecken. Die Befriedigung dieser Publikumsneugier ist nach Siebenhaar auch ein Ziel des Theatermarketings.²¹²

Auf der Sina Website wurde das Stück als ein von Thomas Bernhards *Die Macht der Gewohnheit* inspiriertes Stück vorgestellt. Zitiert nach dem Sina-Artikel: 这部

《怕你听了崩溃》无论从故事、形式、结构上都与大师原作大相径庭, das Stück *Pa Ni Ting Le Beng Kui* «怕你听了崩溃» egal ob die Geschichte, Art und Konstellation ähnlich sind wie in Bernhards Werk. Statt in *Die Macht der Gewohnheit* der nach Perfektion strebende Zirkusdirektor, ist es in Zhang Guan

²¹² vgl. Siebenhaar, a.a.O., Kapitel: 5.6.

Tians Stück ein Theaterdirektor, der eine nicht musikalische Gruppe zu einer chinesischen Opern- bzw. Theatergruppe formen möchte.

Ist ein Stück von Thomas Bernhard so leicht zu interpretieren? Das Stück *Pa Ni Ting Le Beng Kui* «怕你听了崩溃» von Zhang Guang Tian, der unzureichende Kenntnis österreichischer Geschichte und der Werke Thomas Bernhards hat, würde ich nicht mit Bernhard in Verbindung bringen. Auch Frau Mag. Xu Jie vertritt die Meinung, dass das Stück von Zhang Guang Tian nichts mit Thomas Bernhard zu tun hat. Als ich sie während unseres Interviews nach diesem Stück gefragt habe, antwortete sie folgendermaßen:

(...)那么你其实作为一个作家来讲，你最起码来讲应该尊重另外一个作家，精神是不可以强奸的，不可以把别人的东西拿来这样搞，我觉得你可以写自己的东西，你可以追求自己的风格，这个是你自己的自由，对于创造不管你是导演，还是作家，都有你的自由，但是别人也有别人的尊严，你无视别人的风格，无视别人他要表达的内容，那你就是对他最大的不尊重了。而他这个所谓的 inspirieren，应该是毫无道理的。(...)，你的语言有没有一句是从原文来的，那你怎么可以说这个戏是从他那里来的。对吧，哪怕你把他拿来作为批判的靶子，我再写一个，我要针对他、批判他，那也可以，(...)际上是反对的，但是你又跟他没有关系，同时你也没有道理去批判，你也没有批判那你跟他有什么关系呢？你如果没有关系，那么你为什么一定要一定挂上他的名字呢？我觉得这是没有道理的事。

(...) als Schriftsteller, sollte man andere Schriftsteller zumindest respektieren, ihr Geist bzw. der Sinn ihrer Werke sind nicht zu „vergewaltigt“, man darf die Werke anderer nicht einfach kopieren, ich finde, man sollte eigene Sachen schreiben, seinen eigenen Stil verfolgen, das ist die Freiheit, als die Kreativität bzw. das schöpferische Schaffen. Dabei ist es egal, ob man Regisseur, oder Schriftsteller ist, es ist seine Freiheit, aber der andere hat auch seine Würde, man ignoriert seinen Stil, ignoriert seine inhaltliche Interpretation, dies ist für ihn die größte Respektlosigkeit. Seine (Zhang Guan Tian) Behauptung das Stück wär von Bernhard inspiriert, erweist sich als haltlos, da kein einziger Satz aus dem Original übernommen wurde, wie kann man behaupten, dass das Stück dann von ihm stammt? Wenn man ein Werk als Zielscheibe nimmt und kritisiert, indem man ein eigenes schreibt, dann kann man dies tun, weil man dies öffentlich tut. Aber wenn es keine Beziehung zu ihm hat und man auch keinen Grund hat ihn zu kritisieren...was hat man dann mit ihm zu tun? Wenn man keine Beziehung

zu ihm hat, warum will man unbedingt seinen Namen anhängen? Ich finde, dass es nicht gerechtfertigt ist.²¹³

Wie Frau Mag. Xu Jie das definiert, findet sie es für unpassend, dieses Stück als ein von Bernhard inspiriertes zu bezeichnen. Bernhards Sicht der Dinge, seine Attitüde als Schriftsteller, Autor und die von ihm dargestellte Welt können nicht einfach in irgendein Werk übertragen werden. Auf ähnliche Weise weist auch Koller darauf hin, dass sogar Übersetzung und Original „nicht gleichwertig sein“ können, „weder in ihrem Gehalt, noch in ihrer Form, noch in ihren stilistischen Charakteristika“.²¹⁴

²¹³ siehe Xu Jie's Interview S. 5-6. in Anhang.

²¹⁴ vgl. Koller, a.a.O., S.64ff.

8 Minetti - Ein Portrait des Künstlers als alter Mann

In diesem Kapitel möchte ich auf das Stück *Minetti* eingehen, für mich sind die Übersetzung, die Vermarktung und die Inszenierung des Stücks in diesem Kapitel am Wichtigsten. Auf die Analyse dieser drei Punkte möchte ich später mit den Interviews des Regisseurs, der Drehbuchautorin und des Produzenten eingehen.

8.1 Minetti

In diesem Stück stellte Minetti einen gescheiterten, alten Schauspieler dar und brachte ein typisches Bernhard-Thema über die Selbstbesessenheit eines Künstlers hervor. Minetti ist eine Tragödie, die immer wieder dem Bernhardschen Künstlertypus entspricht, indem der Bühnen-Minetti sich nicht in die Gesellschaft einfügen kann und ein Leben als Außenseiterdasein führt.

Minetti wurde im Jahr 1976 uraufgeführt und das Stück ist dem Schauspieler Bernhard Minetti gewidmet. Das Werk hat drei Szenen und spielt in einem alten Hotel in Oostende. Nach dreißig Jahren möchte Minetti auf die Bühne zurückkehren, um die Rolle des King Lear zu spielen, die er seit seinem letzten Theaterauftritt nur mehr vor dem Spiegel regelmäßig geübt hat. Er wartet in einer Hotelhalle auf einen Schauspieldirektor aus Flensburg, der ihn angeblich für die Zweihundertjahrfeier des Theaters in Flensburg als King Lear engagiert hat. Der Bühnen-Minetti war selbst früher ein Theaterdirektor in Lübeck, weil er es nicht gewollt hat „immerfort klassische Stücke zu spielen“, den Lear King ausgenommen. Er wurde von den Senatoren aus Lübeck verjagt und zog dann nach Dinkelsbühl zu seiner Schwester zurück, und übte dort die klassische Literatur, welche er hasste, in einer Dachkammer, bis zur Verrücktheit, besonders seinen King Lear.²¹⁵ Im Stück wartet er in diesem Hotel auf den Direktor, der aber nie erscheint. In der Schlusszene wird deutlich, dass das Leben Minettis nichts anderes als nur die Rolle Lears selbst war. Minetti sitzt auf einer Bank im Schneesturm und setzt sich die Maske auf und wird vollkommen zugeschnitten.

²¹⁵ Ebda., S.30ff.

Es ist eine Künstlertragödie, die nicht mit dem tatsächlichen Leben des Schauspielers Minettis zu tun hat. Wenn die Behauptung von Alfred Barthofer stimmt, dann weist die Figur biographische Bezüge eines aus Deutschland stammenden Burgtheaterschauspielers Werner Krauss auf.²¹⁶ Immerhin war Minetti „vor vierzig Jahren“²¹⁷ Theaterdirektor in seiner Heimatstadt Lübeck, die er nach dem Krieg verlassen musste. Im Gegensatz zum Bühnen-Minetti ist Krauss nach dem Krieg ein erfolgreicher Schauspieler.

Höller Hans macht in seinem Artikel «Es darf nichts Ganzes geben», und «In meinen Büchern ist alles künstlich»- Eine Rekonstruktion des Gesellschaftsbilds von Thomas Bernhard aus der Form seiner Sprache,²¹⁸ auf die Untertitel des Stücks «Ein Porträt des Künstlers als alter Mann» darauf aufmerksam, dass Thomas Bernhard in diesem Stück zwei Weisen bezeichnet hat, „gegen die Zeit und Gesellschaft zu stehen“ - durch „die Kunst einerseits“ und „durch das Alter andererseits.“ Die Wiederholungs- und Variationsmuster laufen „in allem gegen die Gesellschaft und alles für die Kunst.“²¹⁹ „Ein komischer alter Mann“, so wird Minetti beim Publikum vorgestellt.²²⁰ Komisch bedeutet, dass er nach der gesellschaftlichen Isolation wieder zurück kehrt und mit der Zeit nicht mehr Schritt halten kann oder es gar nicht mehr möchte. Komisch ist auch noch, dass er eher verwarlost aussieht, jedoch ständig bemüht ist, sich den Respekt zu verschaffen, der einem „berühmten“ Schauspieler gebührt, was aber durch die Tatsache, dass ein loses Unterhosenband aus seinem Hosenbein bis auf den Boden hängt, zunichte gemacht wird.

Der Kontrast zwischen dem Monolog Minettis und der Feststimmung im Hotel, wo alle Gäste ständig mit dem Lift auf- und abfahren, ein- und ausgehen, ist im Stück deutlich erkennbar. Minetti schenkt dem Auftreten dieser Leute große

²¹⁶ Siehe Alfred Barthofer, *King Lear* in Dinkelsbühl. Barthofer weist in seiner Studie hin, dass Werner Krauss das reale Vorbild für den Schauspieler in Minetti sei. 1977, S. 159-172.

²¹⁷ Minetti, a.a.O., S.10.

²¹⁸ vgl. Höller, Hans: „«Es darf nichts Ganzes geben», und «In meinen Büchern ist alles künstlich» Eine Rekonstruktion des Gesellschaftsbilds von Thomas Bernhard aus der Form seiner Sprache. In: Jurgensen, Manfred (Hrsg.): *Bernhard: Annäherungen*. Bern 1981: Francke, S.45.

²¹⁹ vgl. Höller, Hans: *Selbstporträts des Künstlers als alte Mann. Zu typischen Figuren bei Thomas Bernhard*, Franz Grillparzer und Adalbert Stifter. In: Gebesmair, Franz; Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Bernhard-Tage Ohlsdorf «In die entgegengesetzte Richtung», Thomas Bernhard und sein Großvater Johannes Freumbichler*. Publication: S. 202.

²²⁰ Bernhard, Thomas: *Minetti – Ein Portrait des Künstlers als alter Mann*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main. 1977. S. 7.

Aufmerksamkeit, weil er immer glaubt, dass es der Schauspieldirektor sein könnte. Doch diese Leute nehmen Minetti kaum wahr, sie werfen höchsten einen flüchtigen Blick auf ihn.

Genau auf dieser Bühne vermittelt Minetti dem Zuschauer einerseits seine Einsamkeit und seine große Enttäuschung wegen der Gesellschaft, andererseits teilt er auf seine Vergangenheit zurückblickend, seine Ansichten über Kunst und Künstlertum mit. In den ersten beiden Szenen spricht er eine Dame an, die seine Aussage offenbar nicht erst nimmt, immer wieder erinnert sie ihn an sein herunterhängendes Unterhosenband. Zum Trost kommt in der dritten Szene ein junges Mädchen, das auf seinen Geliebten wartet und zufällig dem Minetti begegnet und anhört, was er über sein Leben erzählt.

Minetti vollendet sein Leben und erreicht seine Schauspielkunst „sein höchstes Ziel seiner wahren Kunst“²²¹ in der letzten Szene.

²²¹ Jang, Eun-Soo: Die Ohnmachtspiele des Altersnarren: Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards. Frankfurt am Main, u.a. 1993: Lang, S. 133.

8.2 Der Schauspieler Bernhard Minetti

Nach der Aufführung des Stücks *Die Macht der Gewohnheit*, machte der Schauspieler Bernhard Minetti als Zirkusdirektor Caribaldi in Österreich und Deutschland Schlagzeilen, so spielte der damals einundsiebzigjährige Minetti die Rolle des Schauspielkünstlers *Minetti* im Sommer 1975 für das Württembergische Staatstheater in Stuttgart.²²² Mit dem Regisseur Claus Peymann inszenierte er mehrere Bernhard Stücke, *Minetti*, *Der Weltverbesserer*, *Der Schein trügt*, *Einfach Kompliziert* und das *Geschenk*.²²³

Das erste Mal lernte Minetti Thomas Bernhard in Ohlsdorf in seinem Haus im Spätsommer 1974 kennen, als er das Stück *Die Macht der Gewohnheit* in Salzburg gespielt hat. Die Beziehung zwischen ihnen ist nicht eng, dass Thomas Bernhard ihm ein Werk gewidmet hat, darauf ist Minetti stolz. Auf diese Weise wird eine „Geistesverwandtschaft“²²⁴ zwischen ihnen bezeugt.

Der im Jahr 1905 geborene Minetti spielte die Hauptrolle in vielen Uraufführungen Bernhards. Eine große Herausforderung war es für Bernhard Minetti die Figur „König Lear“ zu spielen. Auch in Thomas Bernhards Stück *Minetti* setzte der Schauspieler sich mit dem Lear auseinander.²²⁵ Bernhards *Minetti* ist für den Schauspieler Minetti geschrieben, und die Figur ist ein erfundener Minetti, der Thomas Bernhard „ähnlicher“ war als dem Schauspieler-Minetti,²²⁶ der die Rolle gespielt hat. „In Minetti ist es etwa so, als hätte ich mich selbst gefunden“ bestätigt Bernhard.²²⁷ Bernhard findet in *Minetti* sein alter Ego und sagt so über die Person Minetti:

Bernhard Minetti hat halt eine unglaubliche Erfahrung, Jahrzehnte, und hat ganz bewusst mitgemacht. Also nicht nur als beamteter Schauspieler, sondern mit allem Raffinement, mit aller Scheußlichkeit. Mit dem kann man sehr angenehm reden. Weil er völlig offen ist, also gut erhalten. Er wirkt

²²² vgl. Meyerhofer, a.a.O., S.69-71.

²²³ vgl. Bernhard, Minetti: Bernhard Minetti, (Hrsg.) Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Propyläen 2004. S. 213.

²²⁴ Bernhard, a.a.O., S. 314ff.

²²⁵ vgl. <http://theaterkanal.de/news/monatsschwerpunkt-des-zdftheaterkanal-bernhard-minetti-/>

²²⁶ vgl. Bernhard, a.a.O., S. 213.

²²⁷ Die vom Minetti gespielte Uraufführungen Bernhards Stücke wurden alle für ihn geschrieben. In der Anspielung auf Hölderlins Widmung an seinen Freund Sinclair, schrieb Bernhard: „Für Minetti, wen sonst?“

eigentlich jung, aber mit der Erfahrung dazu, die er eben hat. Oft reagiert er wie ein Zweiundzwanzigjähriger, während diese anderen Leute, wenn sie fünfunddreißig sind, schon verbraucht sind und nur noch Marionetten der Theaterwelt sind. Sie lassen sich jonglieren und haben nichts Eigenes mehr.²²⁸

Doch behauptet Minetti, dass es „ein ständiges Hin und Her zu geben scheint zwischen der Theaterfigur und dem tatsächlichen Minetti. (...) es ist viel, sehr viel von mir in diesem Stück.“²²⁹ Er ist der Meinung, dass Bernhard es gespürt hat.

Kaum ein anderer Schauspieler kann sich mit Bernhards Figuren so gut identifizieren und hat soviel von Bernhards Werkerfahrungen gesammelt, als Minetti, der immer als „Bernhard-Schauspieler“ oder auch „Beckett-Schauspieler“ bezeichnet worden ist.²³⁰ Mehrere Dramen Bernhards sind wie für den Schauspieler Minetti geschaffen.

Die Arbeit an einer Bernhardschen Rolle betrachtete der Schauspieler Minetti, als eine „Forschungsarbeit“, die er erkämpfen muss, und es braucht mehr als „nur eine Verständigung über die Rolle“. Seiner Meinung nach verlangen die Bernhardschen Figuren „große Hingabe, große Erfahrung (Wissen), große Disziplin und die Fähigkeit zu Entscheidungen.“ Diese Fähigkeiten sind „nicht auf intellektuelle Art zu lösen“, sagte er, sondern durch „viel Instinkt“ und „große Sensibilität“. Bernhard lässt dem Schauspieler soviel Spielraum und lässt ihn auf den Bühnen die Möglichkeit sich künstlerisch frei zu entfalten. Nicht nur in der Darstellung, sondern auch in der Sprache, verlangt Bernhard „höchste(r) Sensibilität“ und „äußerste Präzision“.²³¹

Minetti ist ein „Spezialist“ für kalte, zynische Charaktere. Aufgrund seiner theatralischen Erfahrung und seinen Interpretationen, war er nicht nur eine ideale Besetzung von Thomas Bernhard Charakteren, sondern glänzte ebenfalls in Stücken von Samuel Beckett, Jean Genet, Friedrich Dürrenmatt und August Strindberg.²³²

²²⁸ Zitiert nach Hofmann, a.a.O., S. 86-87.

²²⁹ Ebda., S. 315.

²³⁰ Als Minetti die vierte Rolle in einem Bernhard-Stück verkörperte, war er als „Bernhard-Schauspieler“ oder „Beckett-Schauspieler“ gestempelt. Selbst wenn er ein anderes Nicht-Bernhard-Stück gespielt hat, wurde das Stück à la Beckett genannt. Vgl. Bernhard, a.a.O. S. 319ff.

²³¹ Bernhard, a.a.O., S. 312-313.

²³² vgl. <http://rhein-zeitung.de/on/98/10/12/topnews/minetti.html> stand 14. Okt. 08

Minetti definiert den Schauspieler als „ein Lernender“, der neue „Entdeckungen“ macht, ohne es zu suchen. Schauspieler zu sein heißt: „eine sehr komplexe Situation annehmen und meistern, einer Figur, einem Stück sein Recht zukommen zu lassen aus den eigenen und den Bedingungen der Mitspieler, von denen jeder seine Wirkung haben will.“ Und seine Aufgabe ist es, „fremde Existenzen herzustellen“, in der die Texte „körperlich fühlbar“ gemacht werden. Für das Ermitteln der Rolle verlässt er sich auf seinen Instinkt, „auf die Fähigkeit, im Wahrnehmen das Richtige zu fühlen“ und zu erkennen. Sich selbst bezeichnet er eher als „Probenschauspieler“,²³³ weil die gespannte Premierenatmosphäre ihm Unannehmlichkeiten bereitet.

Kaum ein Schauspieler hat eine so wechselhafte und lange Laufbahn²³⁴ hinter sich und wurde während seiner Karriere so oft gelobt. Auch nach seinem Tod wurde Bernhard Minetti von dem Theaterkritiker zur „Jahrhunderterinnerung“ stilisiert und zum „Schauspielkönig“²³⁵ und „König der Theaterkunst“²³⁶ gekürt.

Über das außergewöhnliche Schauspielerleben veröffentlichte Minetti 1985 seine Biografie unter dem Titel *Erinnerungen eines Schauspielers*. Seine letzte Rolle war am Berliner Ensemble von Heiner Müllers Inszenierung von Brechts *Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Uri*. Bernhard Minetti starb am 20. Oktober 1998 in Berlin.²³⁷

²³³ Bernhard, a.a.O., S. 335ff.

²³⁴ Minetti wurde mit dem Deutschen Kritikerpreis 1974 und dem Theaterpreis Berlin 1994 ausgezeichnet. Neben der zahlreiche Inszenierungen spielte Minetti noch viele andere großartige Theaterrollen.

²³⁵ Hruschka, Ole: *Magie und Handwerk. Reden von Theaterpraktikern über die Schauspielkunst*. Hildesheim u.a. 2005: Olms, S.33ff.

²³⁶ Der Regisseur Claus Peymann nannte ihn „der König der Theaterkunst“. Vgl. dazu http://www.land.lu/html/dossiers/dossier_theatre/minetti_101106.html stand 16. Okt. 08

²³⁷ Bernhard, a.a.O., S. 216.

8.3 Die Vorbereitung des Stücks in China

Nach der Uraufführung des Stücks *Die Macht der Gewohnheit* kommt nach sieben Jahren das Stück *Minetti* auf die chinesische Bühne. *Minetti* wurde von Mag, Xu Jie ins Chinesisch übersetzt und vom Regisseur Fang Tong inszeniert. Anders als *Die Macht der Gewohnheit* war Xu Jie nicht vor Ort und konnte sich nur per Email oder per Telefon mit dem Regisseur in Kontakt setzen. Fang Tong hatte schon im Jahr 2001 im Stück *Die Macht der Gewohnheit* mitgespielt. Damals hatte er die Rolle des Dompteurs verkörpert. Seither hatte er laufenden Kontakt mit Xu Jie und war begeistert von Bernhards Werken. 2007 setzte er sich mit dem Stück *Minetti* auseinander und beschloss, das Stück zu inszenieren. Durch Xu Jie und ihren Emailverkehr mit Fang Tong wurde mir die Möglichkeit geboten, an die Informationen für meine Recherche zu gelangen. Im Jahr 2008 begannen die Vorbereitungen für das Bernhard Stück *Minetti*. Xu Jie vervollständigte die Übersetzung Ende 2007 und schickte sie an Fang Tong. Am 16. Mai 2008 schickte mir Xu Jie alle für meine Arbeit notwendigen Materialien inklusive der vier Emails, die sie von/an Fang Tong geschrieben hatte.

8.4 Ablauf des Stücks

Nach dem Plan des Regisseurs Fang Tong wurde die Bühnenbildvorbereitung und etliche Informationssammlungen im Mai vollendet. Gleich noch im selben Monat haben die Proben des Stücks begonnen. Zwischen Juni und August versuchte das Team nach Aufführungsmöglichkeiten in Österreich zu suchen. Die Fertigstellung des Stücks *Minetti* soll im September 2008 folgen und das Stück wird im September und Oktober in China aufgeführt.

Im Juni 2008 fertigte das Team unter der Anweisung des Produzenten Zhang Bin den Projektplan, welcher für die Sponsoren bestimmt war. Der Projektplan beinhaltet das Kernkonzept, eine Auflistung der Kooperationspartner, einen Ablaufplan, eine kurze Beschreibung des Stücks, eine kurze Biographie des *Minetti*

Teams, eine Darstellung der Zusammenarbeit mit den Sponsoren und eine Analyse der Gesamtinvestition.²³⁸

Kooperationsmaßnahmen mit den Firmen werden vergleichsweise dargestellt und die Hauptgrundsätze dieser Zusammenarbeit unterteilt in drei Punkte:

1. eine Steigung der normalen Zusammenarbeit von Projektteam und den Sponsoren zu einer strategischen Kooperation
2. das Kooperationsziel: Win-Win-Situation für beide Vertragspartner, um das Image beider Seiten zu steigern
3. eine Abstimmung der erforderlichen operativen Schritte mit den Unternehmen, um den optimalen Erfolg zu erreichen.

Die daraus erstandenen Vorteile für die Sponsoren laut dem Plan sind:

- Imagesteigerung
- Reputationsgewinn für das Unternehmen
- Stärkung und Ausbau der Vertriebskanäle
- Absatzsteigerung
- Eröffnung des Exportmarktes (Kontaktaufnahme und Aufbau)

Laut Projektplan werden kompakte Werbe- und PR-Maßnahmen nach den Bedürfnissen der Sponsoren maßgeblich angepasst und für die unternehmensspezifischen Ziele entworfen. Bei der Realisierung der Maßnahmen entscheiden das Projektteam mit den Sponsoren gemeinsam über den Prozess und die Schritte, um den besten möglichen Plan zu entwickeln und eine reibungslose Durchführung zu gewährleisten. Das Projektteam wird gezielt und schrittweise mit der Öffentlichkeit koordiniert, um die optimalen Marketingziele zu erzielen.

Eine vielseitige Realisation der Marketingmaßnahmen ermöglicht mittels medialer Möglichkeiten eine Verwirklichung: TV, Printmedien, Radio, Internet, Pressekonferenzen, Kurzvorführungen und entsprechende Produkte. Durch die Vertei-

²³⁸ siehe Anhang- Der Projektplan.

lung von den Ressourcen, wurde eine ergänzende Strategie zu den bestehenden Maßnahmen entwickelt, um den Effekt noch mehrfach zu vergrößern.

Insgesamt wird für die Realisierung des Stücks 250.000 RMB geplant. Das Recht des Alleinsponsors ist, dass er als einziger bei den Pressekonferenzen und Interviews erscheinen darf. Aufgrund von Übertragungen in regionale TVs, in Internetplattformen, die Verteilung von allen Printmedien und die später entstehenden visuellen Produkte wie Video oder DVD, kann die Bekanntheit des Sponsors gesteigert werden. Außerdem werden Unternehmenslogo, die Marke des Produktes und der Name des Unternehmens auf alle Plakate gedruckt, und sie werden auch in den Interviews erwähnt. Ein weiterer Vorteil für das Unternehmen ist auch, die mögliche Verteilung von Promotionartikeln bei den verschiedenen Aktivitäten etc. der Name des Unternehmens wird dadurch sehr oft beim Publikum erwähnt. Natürlich hat der Sponsor die Möglichkeit als Alleinsponsor bei allen mit dem Projekt zusammenhängenden Marketing- und PR-Aktivitäten aufzuscheinen. Die Marke des Sponsors und das Theaterstück werden zu einer Einheit verschmolzen, um so das Image des Produktes zu verbessern und somit den besten Werbeeffect zu erzielen.

Zu dem Vorbereitungsablauf gehörte ebenfalls der Emailverkehr²³⁹ zwischen Regisseur und Übersetzerin, der zum Verständnis des Stücks notwendig war. Was symbolisiert ein Unterhosenband? Kann dies durch eine Hose mit Trägern ersetzt werden? Ist die Bühneninszenierung/-gestaltung ein Teil des Bernhard Werks oder eine Interpretation des Übersetzers? Was symbolisiert England und die Jazzmusik im Stück? Warum nennt Minetti sich selber einen Zauberer, gibt es hier auch einen tieferen Sinn? Welche Funktion hat der Ort Lübeck im Original? Minetti gibt vor, seine eigene Übersetzung bei King Lear verwendet zu haben, beinhaltet das auch seinen Widerspruch mit der Gesellschaft? Diese Fragen stellte Fang Tong an Xujie noch vor den Proben des Stücks.

Im Bezug auf Minettis Outfit antwortet Xujie, dass das Outfit seine Lebenssituation zum Ausdruck bringt. Seine veraltete Kleidung, die in seiner Zeit niemand mehr trägt, zeigt indirekt dem Publikum sein Lebenszustand. Ob dies durch eine Hose

²³⁹ vgl. Emailverkehr zwischen Fang Tong und Xu Jie in Anhang.

mit Träger ersetzt werden kann, findet Xujie, dass das erst nach der Festlegung des Schauplatzes und der Identifikation des Minettis, angepasst werden soll. Die ganze Übersetzung erfolgt nach dem Originaltext und alle Bühneninszenierungen sind auch im Originalwerk ohne jegliche nachträgliche Zugaben enthalten. Auf die Frage, was England für ein Symol im Stück sein soll, berichtet sie, dass die Kultur im Gegensatz zum kontinentalen Europa eine andere Kultur ist, welche auch von Thomas Bernhard persönlich hochgeschätzt wird. Auch in seinen Werken *Heldenplatz* und *Gehen*, wird das englische Produkt bevorzugt. Aber das alles ist nicht nur einseitig zu betrachten, diese übertriebene Vergötterung beinhaltet auch Verspottung und Ironie. Die Jazzmusik findet sie als passend zum Alter des jungen Mädchens. Zur damaligen Zeit zählte Jazz-Musik nicht zu dem Hauptstrom und wurde von den jüngeren Generationen und auch von einem Teil der Intellektuellen geliebt. Die Frage mit dem Zauberer im Stück nimmt sie als Beispiel aus dem Stück *Die Macht der Gewohnheit*. Der Zauberer ist ein Teil der Zirkustruppe und genauso wie Caribaldi zählt dieser nicht zu den Künstlern, er ist Mittel zum Zweck, mit seiner Zauberkunst sichert er dem Zirkus das Überleben. Solche Figuren sind nicht mit der Klassifikation zufrieden und können sich von ihrem Beruf nicht einfach trennen. Weiters berichtet Xujie über das Symbol des Ortes Lübeck und dessen Senat, der Minetti entlassen hat. Dieses Lübeck genießt eine wichtige Funktion im Stück. Es symbolisiert die „high Society“ der Stadt und deren Autoritäten. Wenn jemand ihre Regeln bricht, wird derjenige ausgeschlossen oder sogar mit gesetzlichen oder moralischen Mitteln aus dem Weg geräumt. Zu seiner letzten Frage, schreibt Xu Jie, dass Thoma Bernhard versucht hat, hier einerseits die Arroganz und die Lächerlichkeit des Minettis, andererseits seine Nicht-Kompromiß-Bereitschaft darzustellen.

8.5 Eine kurze Biographie des Teams²⁴⁰

Zhang Bing

Zhang Bing wurde im Jahre 1962 geboren, war 1992 Vize-Präsident für das chinesisch-japanische Kulturaustauschzentrum und das „Shiji“ Theater. 1998 wurde er Vize-Präsident in der Yinghuang Group Feitu Entertainment Co. Ltd. Nach der Gründung der Shji Xingyu Kultur- und Kunstaustausch Co. Ltd. Peking 2002 hat er die Position des Managers übernommen.

Zhang Bin kooperierte 2004 mit dem österreichischen Verein „Chinakult“ und eröffnete eine Ausstellung der „Fotogalerie über das chinesische moderne Theater“ und ein Jahr später die „Fotogalerie über das chinesische moderne Theater“ während der Salzburger Festspiele 2005. Im Jahr 2005 hatte er das Stück *Der Weise Konfuzius* mit Zhang Guan Tian für die Wiener Festwochen inszeniert. Er war der Co-Regisseur des Stücks *Die Macht der Gewohnheit* und spielte gleichzeitig als der Spaßmacher im Stück.

Mag. Xu Jie:

1987 begann sie ihr Studium an der The Central Academy of Drama (中央戏剧学院 Zhongyang Xiju Xueyuan) in der Abteilung für dramatische Literatur und unterrichtete nach dem Studienabschluss in dieser Abteilung. Von 1991 bis 1997 studierte sie an der Kölner Universität am Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft. Nach dem Abschluss 1998 kehrte sie nach China zurück, um übersetzende und forschende Tätigkeiten im Bereich des ausländischen Theaters auszuüben.

Ihre *Haupterrungenschaften* sind:

²⁴⁰ Daten siehe Anhang – Der Projektplan.

- 1998: *Auf dem Weg* – Praxistheater, von National Theatre Company of China inszeniert und auf dem Hongkong Arts Festival und am Little Asia Theatre aufgeführt.
- 2000: *Die letzte Tage von Zhou Enlai* und *Song Qingling in 1940* – Dokumentarfilme, 2 Teile aus der großen CCTV-Dokumentarserie *Bainian renwu* (百年人物 die Persönlichkeiten des letzten Jahrhunderts)
- 2002: Fernsehserie *Gegenüber* (对门对面)

2002 gründet sie den Shji Xingyu Kultur- und Kunstaustausch Co. Ltd. Peking und 2006 den Kulturaustauschverein „Chinakult“ in Wien. Sie war die Intendantin zwischen dem chinesischen Theaterstück *Der weiße Konfuzius* und die „Wiener Festwochen“ 2005. Im Jahre 2006 kooperierte Sie mit der Kulturabteilung der österreichischen Botschaft in Peking und war bei der Planung und Durchführung des Kulturaustauschprogramms „Thomas Bernhard in China“ beteiligt und publizierte im Februar 2007 das Buch „Biographie Thomas Bernhards“ durch Youyi-Verlag.

Ihre Übersetzungen:

- 1999: Theaterstück *Die Geschichte von Simone Machard* von Bertolt Brecht
- 2001: Theaterstück *Die Macht der Gewohnheit* von Thomas Bernhard (Aufführung am 8. Nov.)
- 2005: Roman *Der Tod und der Regen* von Harry Thürk
- 2006: Theaterstück *Heldenplatz* von Thomas Bernhard
- 2007: Theaterstück *Minetti* von Thomas Bernhard

Fang Tong

1967 wurde Fang Tong in Peking geboren und begann 1986 eine Ausbildung an dem The North Kunqu Opera Theatre. Im Jahre 1989 schloss er die Ausbildung der Kunqu- Opera ab und studierte an der The National Academy of Chinese Theatre Arts (中国戏曲学院), in der Abteilung Regie und war Vorsitzender der Stu-

dienvertretung und der studentischen Kunstgruppe. Seit 2001 bis heute ist er der Regisseur im „The North Kunqu Opera Theatre“ und Lektor der „The National Academy of Chinese Theatre Arts“.

Seine Hauptwerke sind:

- Der Film *Curse of the Golden Flower* of Zhang Yimou – als literarischer und geschichtlicher Berater
- Kunqu-Oper *1699 Pfirsichblütenfächer* – als Drehbuchumschreiber
- Das Theaterstück *Rashomon* – als Drehbuchumschreiber und Regisseur
- Kunqu-Oper *Rashomon* – als Regisseur
- Fernsehsonderbericht *Xiaokang jinxingshi* – Regisseur
- Kunqu-Oper *Zhaojun yanshi* – Regisseur
- Kunqu-Oper *Guan han qin* – Regisseur
- Holländischer Film *Durchlaufen* – chinesischer Regisseur

Yang Ming

Yang Ming verkörperte die Figur des „Minetti“ und ist der Direktor des Theaters der Provinz Jiangsu. Er ist ein chinesischer A-Class Schauspieler und ist Regisseur zugleich. Seit 1979 ist er im Bereich des chinesischen modernen Theaters tätig. Yang Ming absolvierte das Studium an der Shanghai Theatre Academy China (上海戏剧学院), in der Abteilung Schauspiel und The Central Academy of Drama (中央戏剧学院), in der Abteilung Regie.

Er übernahm in mehr als 40 Theaterstücken die Hauptfigur: z.B.

- *Das Leben des Menschen*
- *Tschelkasch* von Maxim Gorki
- *Yuanye*
- *Tuchu chongwei*
- *Shiji caihong* etc.

und war Hauptdarsteller in den mehr als 30 Filmen: z.B.

- *Raubüberfall von 10 Millionen Hongkong Dollar*
- *Die Brüder von Luohe* etc.

Weiters inszenierte er mehrere Theaterstücke: z.B.

- *Bergquelle* (Shanquan)
- *Das Lied des Lebens* (Shengming zhige) etc.

8.6 Die Übersetzungsprobleme anhand von Beispielen

(...) Wie denselben Text von verschiedenen Schauspielern unterschiedlich und künstlerisch interpretieren können, wie sich das sich verändernde Verständnis eines Stückes in einer neuen Gestaltung der Rolle durch den Schauspieler niederschlägt, so entsteht eine neue Interpretation. Was eine Kopie in der Malerei von den Originalen unterscheidet, unterscheidet auch die Übersetzung vom Text.²⁴¹

So weist Koller auf das Problem der Übersetzungen, mit dem alle Übersetzer zu tun haben, hin. Auch bei der Übersetzung von Bernhards *Minetti* sind Probleme aufgetreten. Nun wird dieses Problem in diesem Zusammenhang diskutiert. Als erstes wird hier das allgemeine Übersetzungsproblem analysiert. Zweitens, die Probleme und Lösungsvorschläge bei *Minetti* werden analysiert. Und drittens wird eine „richtige“ und „treue“ Übersetzung dargestellt.

8.6.1 Allgemeine Übersetzungsprobleme

Was ist eine Übersetzung? Welche Probleme gibt es bei der Übersetzung? Um diese Probleme des Übersetzens zu verstehen, wird das Wort „übersetzen“ zuerst definiert. Können wir Werke verstehen, die uns kulturell und historisch fremd sind? Ist ein „objektives“ Verstehen überhaupt möglich, ohne jegliche Verbindung zu unserer eigenen Lebensgeschichte? In *Die Erzählung im Alten Testament* heißt es übersetzt „die babylonische Sprachverschiedenheit“ zu überbrücken.²⁴² Wie soll diese „Sprachverschiedenheit“ überbrückt werden?

Auf ähnliche Weise wie Iser, weist Hirsch hin, dass ein literarisches Werk für unterschiedliche Leser zu unterschiedlichen Zeiten Verschiedenes „bedeuten“²⁴³ kann. Weiters behauptet er, dass die Signifikanzen sich im Laufe der Zeit ändern werden, im Vergleich zur „Bedeutung“, die immer konstant bleibt. Mit der Bedeutung meint Hirsch, die Intention des Autors, nicht das, was der Leser darunter versteht. Der Autor legt die Bedeutungen vor, der Leser weist die Signifikanzen

²⁴¹ zitiert nach. Koller, a.a.O., S.64ff.

²⁴² vgl. Bros, A: Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung von Vielfalt der Sprachen und Völker, I-IV, Stuttgart: 1957-63.

²⁴³ vgl. Hirsch, E. D.: Validity in Interpretation. New Haven, Conn. 1976.

zu. Hingegen meinten Heidegger und Hans-Georg Gadamer²⁴⁴, dass die Bedeutung durch die Intention eines Autors nicht erschöpft sei, weil das Werk auf Grund von unterschiedlichen kulturellen oder historischen Kontext, immer daraus anders verstanden werden könnte, könnte der Autor dies nicht vorhersehen.²⁴⁵

Bei der Übersetzung handelt es sich nicht nur um eine „bloße Transkription“, sagt Koller, sie wird auch in das „Schöpferische, künstliche mit der Dichtung und Musik“ übertragen.²⁴⁶ Es gibt immer Werke bzw. Wörter, die unübersetzbar sind. Wie hängen die Probleme des Übersetzers mit dem Problem des Verstehens zusammen? Gibt es Anforderungen, an die den Übersetzer gestellt werden, damit ein Stück nicht aus seinem Zusammenhang gerissen wird?

Schon sehr früh entdecken die Schriftsteller die Unübersetzbarkeit einer Sprache. Der deutsche Schriftsteller Klopstock, der sich in seinen vielen Schriften mit den Übersetzungsmethoden beschäftigt hat, klagt in der Ode „Klage eines Gedichtes“ über das Übersetzungsproblem.²⁴⁷ Auch Koller spricht über die „Unzulänglichkeit der Übersetzung“, dass „aber nicht ausschließlich der Willkür oder Unfähigkeit der Übersetzer zugeschrieben werden“ kann, „sie liegt am sprachlichen Material selbst, das eine adäquate Wiedergabe verunmöglicht.“²⁴⁸ Wiesgerber weist dafür die Unmöglichkeit des Übersetzens auf die Verschiedenheit der „Geistwelten“ der Einzelsprachen zurück; er bestimmt das Übersetzen eines Textes als ein sprachspezifisches „Umwandeln einer gestalteten Form typischen geistigen Verfahrens in die geistige Wirklichkeit eines typischen Verfahrens einer anderen Sprachgemeinschaft.“²⁴⁹ in diesem Kontext erklärt Jähnichen die Unmöglichkeit der Übersetzung aus dem „unterschiedlichen Lautstand der Sprachen und ihrer klanglich-rhythmischen Rückwirkung auf die Semantik, aus der unter-

²⁴⁴ Gadamer, H.-G.: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1960. (daraus ein Abschnitt in H.J.Störig, Hrsg., 1963, S. 435).

²⁴⁵ vgl. Eagleton, a.a.O., S.32-37.

²⁴⁶ vgl. Koller, a.a.O., Kapitel 1.

²⁴⁷ F.G. Klopstock, Ausgewählte Werke, Darmstadt 1962, darin: von der Nachahmung des griechischen Silbenmaßes im Deutschen, 1038-1048; die Epigramme An Boileaus Schatten, 187, und Der nicht kleine Unterschied, 190.

²⁴⁸ vgl. Koller, Werner. Grundprobleme der Übersetzungstheorie. Unter besonderer Berücksichtigung schwedisch-deutscher Übersetzungsfälle. Francke Verlag. Bern und München:1972. S.22.

²⁴⁹ Wiesgerber, L. (1961): Übersetzungsfehler im Südtirol-Konflikt, Innsbruck (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 10) (detaillierte Analyse in: L.W., Vertragstexte als sprachliche Aufgabe. Formulierungs-, Auslegungs- und Übersetzungsprobleme des Südtirol-Abkommens von 1946, in: *Sprachforum*, Beiheft Nr. I, 1961).

schiedlichen Entwicklungsstand der Sprachen besonders in ihrer lexikalisch-
semantischen und stilistisch-expressiven Durchformung und aus den unterschied-
lichen ästhetischen Tradition der Kulturen, wie sie sich in der Bildhaftigkeit wi-
derspiegeln.“²⁵⁰ Nicht nur das sprachliche Material, bemerkte Koller dazu, son-
dern auch die „außersprachliche Bedingung“, die zu einer Unmöglichkeit der
Übersetzung führte. Dazu zählen die Abstände in Raum und Zeit, die sozialen,
kulturellen, politischen Hintergründe verankert in einem Werk, welches das Ori-
ginale und die Übersetzung voneinander trennt.²⁵¹

In wie weit beeinflusst dann dieses Elemente die Übersetzbarkeit der Sprache?
Bock betrachtet die Lyrik innerhalb der Literatur als unübersetzbar;²⁵² G. Benn
sieht das Gedicht als das Unübersetzbare;²⁵³ C. W. Stork hingegen ist der Mei-
nung, dass die Verse schwieriger zu übersetzen sind als zu schreiben.²⁵⁴ Koller ist
der Auffassung, dass die Übersetzung eine Substitution von Wörtern ist, die bloße
„Repräsentanten“ für Objekte oder Ideen sind, und sie den Inhalt, aber nie die
Musik und die „suggestiveness“ der Originalausdrücke wiedergeben kann.²⁵⁵
Auch J. Grimm findet, dass sich „die form und gehalte die wörter in zwei spr-
achen niemals genau decken“ können.²⁵⁶ Dazu stellt F. Schleiermacher fest, dass
„keinem einzigen Wort in einer Sprache eins in einer andern genau entspricht.“²⁵⁷
Schlussendlich weisen auch Winter²⁵⁸, F. Nietzsche²⁵⁹ und R. Friedenthal²⁶⁰ auf
die Unmöglichkeit der Übersetzungen hin.

²⁵⁰ Jähnichen, M. (1963): Gesichtspunkte bei der Übersetzungsanalyse und ihre Anwendung auf
die Übersetzungen tschechischer Volkslieder ins Deutsche, in: Zeitschrift für Slawistik, 8,
S.545.

²⁵¹ Koller, a.a.O., S. 75.

²⁵² Bock, W. : Über das Unübersetzbare in der Dichtung, in: Deutsche Akademie für Sprache und
Dichtung, Darmstadt, Jahrbuch 1956, Heidelberg/Darmstadt, S. 67-71.

²⁵³ G. Benn, Gesammelte Werke, I, Wiesbaden 1959. S.23.

²⁵⁴ Stork, C. W.: Verse Translation from the Modern Scandinavian, in: Scandinavian Studies, 1948.
S. 66.

²⁵⁵ Koller, a.a.O., S. 77.

²⁵⁶ J. Grimm. S. 111.

²⁵⁷ Schleiermacher, F. (1813): Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens, in: H.J. Störig,
Hrsg., 1963, S. 40.

²⁵⁸ vgl. Winter, W. S. 69. in diesem Zusammenhang weist Winter auf die Unmöglichkeit der völlig
exakten Übersetzung der Wörter hin.

²⁵⁹ Für F. Nietzsche ist das Tempo des Stils einer Sprache am schwierigsten in die andere
Sprache zu übersetzen. Nietzsche, F.: Zum Problem des Übersetzens (Stellen aus (Die
fröhliche Wissenschaft) und (Jenseits von Gut und Böse), in: H. J. Störig, Hrsg., 1963, S.137.

²⁶⁰ R. Friedenthal spricht von einem „völlig unübersetzbar,“ auf dies bezogen nennt er die „viele
Begriffe, Bezeichnungen und Vorstellungen, die aus ganz bestimmten historischen
Bedingungen eines Volkes erwachsen sind.“ Friedenthal, R.: Übersetzte Werke repräsentieren
die Weltliteratur, in: R. Italiaander, (Hrsg.), 1965. S. 24.

Dass die einzelne Wörter in ihren Denotationen und Konnotationen in den einzelnen Sprachen nicht übereinstimmen, und nicht Eins-zu-eins entsprechend austauschbar sind, führte Koller auf „die Unterschiedlichkeit sprachlicher Weltbilder“, die auf die „unterschiedliche Strukturierung lexikalischer (Felder) in verschiedene Sprachen, auf die nationale und soziale Eigenart der Sprachen“ zurück.²⁶¹

8.6.2 Übersetzungsprobleme beim *Minetti*

Dazu möchte ich Beispiele aus dem Drehbuch *Minettis* nennen. Das deutsche Wort „Theatermacher“ ist in den chinesischen Wörterbüchern unauffindbar. Die Bedeutung dieses Wortes ist verständlich, jemanden der als Regisseur oder am Schauspiel arbeitet,²⁶² aber wie ist es möglich, ein Wort, das es in einer Sprache nicht gibt, zu übersetzen? Ein Wort sinngemäß zu erklären ist einfach, aber ein Eins-zu-eins austauschbares Wort zu finden, wie Koller schon erwähnt hat, fast unmöglich. In diesem Fall versucht Xu Jie die sinngemäß ähnlichen Wörter zu finden, z.B.: „Theatertreibender“ (做戏的人) oder „An Theater Projekten beteiligter“ (从事戏剧活动的人), beide Bezeichnungen klingen mehr wie eine Erklärung. Die in der chinesischen Theaterwissenschaft häufig verwendeten Wörter sind „Xi ju jia“ (戏剧家) und „xi ju gong zuo zhe“ (戏剧工作着). Die Bezeichnung „Theatermacher“ als „Xi ju jia“ (戏剧家) zu bezeichnen findet Xu Jie eher unpassend, ein „Xi ju jia“ (戏剧家) heißt in China ein Theaterwissenschaftler, was der Definition des Wortes „Theatermacher“ widerspricht. Die Bezeichnung „Xi Ju gong zuo zhe“ (戏剧工作着) hat dafür einen geschichtlichen und historischen Hintergrund, welche wiederum nicht dazu passt. Nach einer langen Überlegung findet sie das perfekte Wort „Xi zi“ (戏子) für die Übersetzung. „Xi zi“ (戏子) ist je-

²⁶¹ Koller, a.a.O., S. 82.

²⁶² Definition laut online Duden. <http://www.duden.de> stand 17.Okt.08

mand, der spielt, aber keine wichtige Person sei und einen niedrigeren Gesellschaftsrank hat.²⁶³

Im Zusammenhang mit dem Begriff der Unübersetzbarkeit weise ich auf den Emailverkehr zwischen Fang Tong von Xu Jie hin, in dem diese Probleme angesprochen worden sind.

Xu Jie übernimmt in diesem Abschnitt die Wörter O, U, I vom Original.²⁶⁴

(...)

Wenn nurmehr noch das O herrscht

oder nurmehr noch das U

oder das I

wie wenn er krähte

Kikeriki

Kikeriki

Kikeriki

nach einer Pause

Blasphemie²⁶⁵

Diese Wörter haben im Stück keine wichtige Bedeutung. Bei der Übersetzung übernimmt Xu Jie diese Selbstlaute einfach ins Chinesisch, im Gegensatz zu den Wörtern „Kikeriki, Kikeriki, Kikeriki, Blasphemie“²⁶⁶, welche alle mit dem Selbstlaut (-i) und (-ie) enden, kann sie die Wörter nicht einfach so ins Chinesische übersetzen, weil die Chinesen die Geräusche der Hühner mit „Wowowo, Wowowo, Wowowo“ (喔喔喔, 喔喔喔, 喔喔喔) definieren und ein Chinese mit „Kikeriki“ keine Assoziation herstellen kann. Eine direkte Übernahme führt nur zu Missverständnissen. Auch das Wort Blasphemie hat sie durch „zuiguo, zui guo“ (罪过, 罪过) eine Redewendung in China übersetzt.

²⁶³ Siehe Anhang. Interview mit Xu Jie S. 2-3.

²⁶⁴ Xu, jie: Minetti. Das unveröffentlichte Manuskript.

²⁶⁵ Minetti, a.a.O., S.28.

²⁶⁶ Ebda., S.28.

Die im Kapitel behandelten Beispiele haben gezeigt, dass die Übersetzung mit vielen Problemen in Verbindung steht. Speziell im Chinesischen, einer Sprache, die aufgrund ihrer Wortbindungen und Phraseologismen noch mehr Probleme bei der Übersetzung entstehen lassen kann.

Stephanie Kirschnick widmet den Problemen bei der Übersetzung von Phraseologismen in deutschsprachigen literarischen Werken ins Chinesische ein Buch.²⁶⁷ Chen Yu ist beispielsweise eine typische chinesische Redewendung, welche Mackensen vor zu häufigem Gebrauch für das Deutsche Stilfibeln warnt,²⁶⁸ was im Chinesischen der Gebrauch von Chengyu 成语 mehr als Schmuck der Rede betrachtet wird.

Nicht nur in der germanistischen Phraseologie²⁶⁹, sondern auch in China herrscht die Ansicht, dass Phraseologismen kein einzelnes sprachliches Phänomen sind. Shi Shi stellt dieses Phänomen zu Beginn seiner Arbeit über Chengyu fest:

Das Chinesische hat Chengyu, eine jede Sprache der Welt hat Chengyu. Obwohl die Entstehung und der Gebrauch von Chengyu in einer jeden Sprache nicht völlig übereinstimmen, so gibt es doch eine Reihe von Gemeinsamkeiten.²⁷⁰

Die Probleme der Chengyu erläuterte Li Luo, dass die Chengyu „eine enge Beziehung zur nationalen Geschichte“ haben, deshalb „spiegeln sich historische Ereignisse und historische Persönlichkeiten der Han in ihren Chengyu wider.“²⁷¹

Daraus ist ersichtlich, dass die Werke Thomas Bernhards sowohl für das chinesische Publikum, als auch für die Schauspieler eine Herausforderung sind. Die Sprache Bernhards ist keineswegs eine einfache, für die Chinesen bekannte Sprache. Bernhards Stilmittel mit Wiederholungen zu arbeiten, wurde von Xu Jie beibehalten. Xu Jie hat diese Wiederholung im *Minetti* angewandt, weil sie der Mei-

²⁶⁷ Kirschnick, Stephanie: In China wirft man keine Perlen vor die Säue Probleme bei der Übersetzung von Phraseologismen in deutschsprachigen literarischen Werken ins Chinesische. Hrsg.: Lachner, Anton und Kupfer, Peter. Sino Linguistica. Band 11. Schriftenreihe des Fachverbandes Chinesisch. IUDICIUM. München, 2006.

²⁶⁸ Mackensen, a.a.O., 1979. S. 84f.

²⁶⁹ vgl. Kirschnick, a.a.O., S. 6ff.

²⁷⁰ zitiert nach Shi, Shi: Hanyu Chengyu yanjiu. (Untersuchungen zu den chinesischen Chengyu.) Chengdu: Sichuan Renmin Chubanshe. 1979. S.5.

²⁷¹ vgl. Kirschnick, a.a.O., S. 8ff.

nung ist, dass es ihre Aufgabe sei, eine treue und sinngemäße Übersetzung liefern zu sollen. Dadurch kann der Regisseur sich besser ins Stück hineinversetzen und eine passende Bühnenaufführung entwickeln.²⁷²

In Bezug auf die Übersetzung des Stücks *Minetti*, sind noch viele andere Verständnisprobleme aufgetaucht. Da China keine Sekundärliteratur über Thomas Bernhard hat, ist es doppelt so schwierig das Stück zu verstehen. Außerdem ist die Interpretation einer Rolle oder einer Figur bei Bernhard eine ganz andere, z.B. die Frage nach dem Verhalten der Hauptfigur, weil sie immer wieder auf die Decke schaut. Für einen chinesischen Schauspieler ist diese Handlung nicht logisch und nicht nachvollziehbar. Xu Jie beschreibt, dass er über seine Vergangenheit nachdenkt und vor dieser Zeit oben im Zimmer mit der Nummer vierundsiebzig gewohnt hat. Ob er wirklich dort oben gewohnt hat oder nicht, weiß nur Minetti selbst. Alle anderen Figuren gelangen mit dem Aufzug nach oben, und keiner ist in der Halle geblieben. Alles, was oben passiert, scheint real zu sein, laut und lebhaft. Aber Minetti hingegen ist alleine in der Halle zurückgeblieben, oben war einmal sein Ort, aber jetzt ist er alleine, und zurückgelassen. Sein Platz ist nicht mehr dort, er gehört nicht mehr dorthin. Er betrachtet seine Umgebung, vor allem schaute er auf die Decke und fühlte sich einerseits nicht fremd, andererseits wieder fremd, sogar sehr fremd. So fremd, dass er das Bild komplett anders in seinem Gedächtnis gespeichert hat. Vielleicht ist es eine Gesellschaftsveränderung, oder sind die Bilder in seiner Erinnerung unrealistisch? Wenn er auf die Decke schaut, versucht er über die Realität bzw. die Gesellschaftsveränderungen bewusst hinwegzusehen.²⁷³

8.6.3 Eine „treue“ und „richtige“ Übersetzung

Für die literarischen Werke wird viel Kreativität verlangt, um das Entsprechungsproblem zu lösen. Nicht immer gibt es eine gute Lösung für das Übersetzungsproblem. Der Übersetzer sucht eine der vielen Möglichkeiten, welche sich der Zielsprache am besten annähert.

²⁷² siehe Anhang Xu Jie's Interview. S.2

²⁷³ siehe Anhang Emailverkehr zwischen Fang Tong und Xu Jie.

Oft wird aufgrund der Übersetzung verlangt, dass sie nicht Wort für Wort wiedergeben wird, weil es auf Sinn und Gehalt ankomme, sagte Xujie im Interview. (...我要认真的把他的东西很忠实的，不是一字一句，而是从精神来讲，从风格来讲，那么忠实的能够把它体现出来)²⁷⁴ Dann wiederum soll die Übersetzung von den Stilzügen des Originals ausgehen. Darf der Übersetzer das Original „verbessern“ oder „abändern?“ Koller hat eine Reihe von Anforderungen an die Übersetzung gestellt.²⁷⁵

- Welcher *Status* kommt einem Originaltext zu?
- Inwieweit ist er in seiner sprachlichen, stilistischen und inhaltlichen Struktur als *autonomes* vom Standpunkt und dem Vorverständnis des Übersetzers und dem mutmaßlichen Leser unabhängiges oder relativ unabhängiges Phänomen zu achten?
- Welches sind die entscheidenden Komponenten des Originals, die *obligatorisch* in der Übersetzung vermittelt werden müssen?
- Darf die Übersetzung gegen die zielsprachlichen Konventionen verstoßen?
- Inwieweit muss auf den zielsprachlichen Leser und dessen Verstehensmöglichkeiten und –voraussetzungen Rücksicht genommen werden?
- Ist das Verstehen in der Zielsprache und die *Wirkung* des Textes auf den Leser ins Zentrum zu stellen?
- Welche Zwecke und welche *Funktion* hat die Übersetzung des betroffenen Textes?
- An welchen Leserkreis richtet sie sich oder soll sie sich richten?

Bei der Umsetzung des Stücks *Minetti* meinte Xu Jie, dass der Unterschied zwischen dem Umschreiben und der Übersetzung in der Ausgangsposition liegt.²⁷⁶

(以我就是说从他出发) Als Übersetzer konzentriert er sich vielmehr auf den Standpunkt des Autors. Der Übersetzer muss das Stück genau und „sinngemäß“, aber nicht Wort für Wort, sondern vom Sinn und Stil her, dem Originaltext ent-

²⁷⁴ Interview mit Xu Jie, S. 1.

²⁷⁵ zitiert nach Koller, a.a.O., S. 101.

²⁷⁶ vgl. Interview mit Xu Jie S. 1.

sprechend, wiedergeben. Hingegen stehen beim Umschreiben das Verständnis und der Standpunkt des Übersetzers im Vordergrund.

Was heißt „sinngemäß“? Der Übersetzer ist dazu angehalten, den zu übersetzenden Text unter der Berücksichtigung der Elemente (kulturelle, traditionelle oder geschichtliche Hintergründe) wiederzugeben. In der Rezeption ist der Übersetzer als Vermittler positioniert und hat im Text implizites Wissen zum expliziten Wissen in seiner Übersetzung zu „transportieren.“ Er muss den Sachverhalt verstehen und ihn auch klar und verständlich wiedergeben können. Der zu übersetzende Text liegt zuerst vor und hat dann mit einem Zeitabstand in eine andere Sprache, die Zielsprache, unter Beachtung des Verwendungszweckes, übertragen zu werden. G. Mounin stellt so fest:

Um einen Text zu übersetzen, der in einer Fremdsprache geschrieben ist, sind zwei Voraussetzungen zu erfüllen, nicht eine: zwei notwendige Voraussetzungen, von denen keine allein genügt. Man muß die Sprache und die Kultur kennen, von der diese Sprache handelt, und das heißt: das Leben, die Zivilisation, die möglichst vollständige Ethnographie des Volkes, dessen Ausdrucksmittel diese Sprache ist.²⁷⁷

Der Leser ist dem Übersetzer ausgeliefert, weil er keinen Anlass sieht oder fast keine Möglichkeit hat, die Übersetzung mit dem Original zu vergleichen. Die unterschiedlichen Voraussetzungen und Entscheidungen, die vom Übersetzer ausgehen, sind nicht überprüfbar und nicht durchschaubar. Oft werden die Übersetzungen vom Übersetzer auf Grund von Interesse, Motiv, Fähigkeit, Stilwillen, Persönlichkeit und Antrieb des Übersetzens beeinflusst. E. A. Nida macht darauf noch aufmerksam, dass der Übersetzer durch bestimmte politische, religiöse oder soziale Auffassungen die Übersetzung „färben“ kann.²⁷⁸ Ein weiterer Unterschied zwischen den Übersetzern besteht zwischen jenen, die „die Sache und beide Sprachen verstehen, und denen, die nichts davon verstehen.“²⁷⁹

O. Kada und G. Gossing machen darauf aufmerksam, dass die unterschiedlichen politisch-ideologischen Voraussetzungen zu unterschiedlichen Übersetzungen

²⁷⁷ zitiert nach G. Mounin, a.a.O., S. 108.

²⁷⁸ vgl. E. A. Nida, a.a.O., 1964, S. 152-155.

²⁷⁹ zitiert nach. C. F. Nicolai, Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldu Nothanker, 2. Band, Berlin und Stettin 1775, 2. Buch, I. Abschnitt, 100f.

führen.²⁸⁰ Die oben erwähnten Faktoren, die die Übersetzungen mitbestimmen, werden sich im Laufe der Zeit ändern und, so gesehen, muss die Übersetzung immer wieder aktualisiert werden, weil sich die Interpretations- und Verstehensmöglichkeit, sei's Übersetzer, sei's die Leser, ändern.

Hier zufolge, nehme ich mir das Email von Mai her, in dem Fang Tong einige Übersetzungsprobleme erwähnt und nach einem Lösungsvorschlag gefragt hat. Beim Durchlesen des Drehbuchs bemerkte Fang Tong, das Xu Jie am Ende eines Satzes bei einer Szene diesen ohne irgendein Satzzeichen gelassen hat. Xu Jie versucht im Gegensatz zu *Die Macht der Gewohnheit* das Drehbuch soweit als möglich ins Chinesisch zu übersetzen. Wenn der Satz im Originalstück mit einem Großbuchstaben begonnen hat, endet sie in der Übersetzung mit einem Punkt, um die Zusammenhänge der Sätze besser und klarer darzustellen.

Ein Beispiel aus *Minetti*:

In der chinesischen Übersetzung hat sie nach „alleinsein“ einen Punkt eingefügt, weil der zweite Satz „Vergessen Sie meinen Champagner nicht.“ mit einem Großbuchstaben begonnen hat.

Dame: Durchstehen
alleinsein
Vergessen Sie meinen Champagner nicht.
Wenn notwendig zwei Flaschen
ich will ihn allein trinken
allein²⁸¹

女人: 我始终坚持
独自一人。
您别忘了我的香槟酒。
必要的话就要两瓶

²⁸⁰ Kada, O., Gossing, G. : Ein Deutsch – zwei Übersetzungen?, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, 17, 1968, S. 185-188.

我要一个人把它都喝了

一个人

Manchmal ist es bei einer Übersetzung eine Notwendigkeit, einige Bezeichnungen oder Namen zu ändern. Im *Minetti* sind die Ortsnamen durch andere ersetzt. Warum spielt dieses Stück gerade in Belgien und nicht wo anders? Durch die Ortsnamen erweckt man sicher Fragen bei dem Zuschauer. Um etliche Missverständnisse zu vermeiden, wurden die Ortsnamen ersetzt. Der Ort Oostende wird durch „hier“ ersetzt, weil das Stück in einer Hotelhalle in Oostende spielt. Statt dem Ort Flensburg wird „die Schauspielschule bzw. Theaterwissenschaft“ verwendet, weil der Schauspieldirektor aus Flensburg kommt. Der Ort Dinkelsbühl wird von „dem Heim meiner Schwester“ oder „Wohnort meiner Schwester“ abgelöst. Letztendlich wurde getauscht: aus dem Ort Lübeck, „die dortige Stadt“ in der ersten Hälfte, dann „meine Heimat“ in der anderen Hälfte.

Durch die Festlegung eines Ortes, bestimmt sich somit auch der Ort des Schauspiels. Um das zu vermeiden, werden die Ortsnamen ersetzt. Der chinesische *Minetti* ist ein Kunqu Schauspieler, somit ist das eine chinesische Geschichte. Das Publikum soll diesen China Bezug fühlen und sich mit dem Stück auseinandersetzen können.²⁸²

²⁸¹ Minetti, a.a.O., S. 1.

²⁸² Siehe Anhang Xu Jie Interview S.3-4.

8.7 Beschreibung der Konzeption 《米奈蒂》方案



Minetti -Plakat von Zhang Bin 2008

Im Mai 2007 erarbeitete der Regisseur Fang Tong eine kurze Erläuterung und eine Konzeption, die eine Beschreibung der Hauptfigur Minetti und seine Erlebnisse darstellt. Auch die Realisierung der Bühnengestaltung und die Einsetzung der Handpuppen im Stück hatte er zusammengefasst.

Anders als beim Stück *Die Macht der Gewohnheit*, wirkt die Bühnengestaltung bei *Minetti* ziemlich tief und verkleinert. Die Verkleinerung der Bühne ist ein Mittel, um unsere Welt der Ziellosigkeit und Traumlosigkeit unter der Postmoderne zu zeigen. Auf der Bühne wird eine Welt des „Freudenrausches“ gezeigt, eine Welt der Seelenlosen. Diese Welt braucht diesen Freudenrausch, um sich von eigener

Verlegenheit zu befreien. Minetti ist ein Künstler, der diese „ordinäre“ Lebensart seit 30 Jahren ablehnt, für ihn ist Kunst etwas Besonderes, aber kein Unterhaltungsprogramm für niedrige Schichten. Seine Haltung ist mit der damaligen künstlerischen Atmosphäre (gemeint ist der Freudenrausch) absolut unvereinbar, somit wird er auch von der Außenwelt isoliert.

Der „Freudenrausch“ während der Aufführung ist nicht jener aufregende, sondern jener, der den Menschen die farbenfrohe und laute Musik bringt. Er ist mechanisch, entkräftend, eintönig und gewohnheitsmäßig.

Dieser „Freudenrausch“ wird dargestellt durch einen leblosen Mann, der hinter einem alten und schäbigen Tisch in einer Ecke der Bühne die Gesichtsmasken der Peking Oper zeichnet, produziert und verkauft. Gleichzeitig stehen viele gefühllose Puppen in Schlangen und möchten sie kaufen, um diesem Fest des Freudenrausches beitreten zu können.

Die Gesichtsmasken der Peking Oper sind anders als die Masken des Westens. Hinter jeder Maske verbirgt sich ein Leben oder eine Kurzform der Lebenserfahrung. Aber die Einbettung von Gesichtsmasken im Stück hat jedoch nicht diese Funktion, es wird nur das Verlangen und die Bestrebung nach bestimmten Rollen im Leben dargestellt. Anders gesagt, besitzen wir alle eine Maske, folglich auch ein Leben. Wenn wir jedoch diese Maske verloren haben, verlieren wir auch unsere Rolle in der Gesellschaft.

In *Minetti* werden nur die Hauptperson Minetti und das Mädchen, das in der letzten Szene aufgetaucht ist, von Schauspielern dargestellt, die restlichen Figuren durch Puppen ersetzt. Die Puppen bringen die wahren, kalten und gefühllosen Charaktere der restlichen Welt bildhaft zum Ausdruck. Nur mit der Maske werden die Puppen lebendig, ohne Masken sind sie jedoch tot. Weil sie kein Gesicht haben und dafür eine Maske besitzen, welche ihnen das Leben schenkt.



Foto von Fang Tong 2008
Vorbereitung des Stücks *Minetti*

Das Mädchen, welches in der letzten Szene aufgetaucht ist, wird von einer Schauspielerin gespielt. Es ist auch die einzige Person außer Minetti, die lebendig ist auf der Bühne. Es bringt eine winzige, kleine Hoffnung in diese herzlose Welt. Sein Erscheinen gibt Minetti ein wenig Hoffnung, dass sogar er sich nicht von dieser Welt trennen will.

Das chinesische Stück *Minetti* wird nach dem Originaltext von Thomas Bernhard inszeniert, aber es beinhaltet sichtbare Elemente Chinas. Erstens spielt das Stück in einem neutralen Hotel, in dem die Hauptfigur Minetti durch einen chinesischen Mann mit Kunqu-Oper²⁸³ Hintergrund dargestellt wird. Auch einige Monologe von Minetti werden durch Melodien der Kunqu-Oper ersetzt.

Die Kunqu-Oper ist die älteste und repräsentativste Oper Chinas und ihre Bedeutung ist selbstredend. Mehr als 600 Jahre ist sie in der chinesischen Kunstwelt vertreten und mit vielen berühmter SängerInnen ausgestattet, die bis heute noch in den Erinnerungen der Chinesen geblieben sind.

²⁸³ Kunqu ist eine der ältesten chinesischen traditionellen Opern, hat eine Geschichte von 600 Jahren. 2001 wurde Kunqu in die UNESCO-Liste des mündlich überlieferten und immateriellen Erbes aufgenommen. Ab dem Zeitpunkt wurde sein Wert weltweit anerkannt.

Aber vielleicht gäbe es auch einen Kunqu-Künstler namens Minetti, seine Beharrlichkeit, eigene künstlerische Anschauung zu vertreten, vermag derart zu sein, dass er von anderen vergessen wird und schließlich in Kargheit und Spott verstirbt. Es könnte sich genauso abgespielt haben.

8.8 Realisierung des Stücks in China

Geplant war für die Proben des Stücks laut dem Interview im Mai 2007 vom Regisseur Fang Tong der Zeitraum zwischen Ende April und Anfang Mai. Das Stück wird in Nanjing geprobt, weil der Direktor aus zeitlichen Gründen nicht aus Nanjing weggehen kann. Die Probenzeit des Stücks war auf nur einen Monat veranschlagt. Danach folgten in der Zeit zwischen Juni und Juli noch einige eventuelle Änderungen.²⁸⁴ Wie schon sehr oft in der Forschungsarbeit erwähnt, ist das Stück nur für eine Auslandstournee gedacht, und nicht für das chinesische Publikum. Bis Juli wurde das Stück nur szenenweise aufgenommen. Anders als beim Interview, schickt Fang Tong einen weiteren Ablaufplan an Xu Jie, in dem er einen weiteren Plan beifügt, dass die Proben zum Stück erst im August anfangen werden und es im September fertig gestellt wird.

Ich bekam im September die DVD mit mehreren Szenenausschnitten und einer Länge von insgesamt 20 Minuten von Xu Jie und werde hier die von Regisseur Fang Tong erwähnten Darstellungselemente im Vergleich zur DVD erläutern.

Das Bühnenbild wurde asymmetrisch verkleinert, so entwickelte sich ein zweistöckiger Raum. Dieser Raum wird verkleinert und stellt also eine Isolation dar, welche schon in der Konzeption erwähnt worden ist. Der Lichteffekt wurde sehr dunkel eingestellt, dass nur die Figuren und die Marionetten unter diesem Licht erkennbar sind. Durch dieses dunkel gestellte Licht wurden die Menschen, die diese Marionetten steuern, fast „unsichtbar“. Das Zentrum der Bühne ist mit einigen Lichtschlägen und einigen Luftballons geschmückt, die Festlichkeit ausdrücken sollen.

²⁸⁴ Fang Tong Interview. S. 16.



Foto von Fang Tong

Im ganzen Stück werden alle Figuren außer Minetti und dem Mädchen von Marionetten dargestellt, das Mädchen hat nur eine einzige Aufgabe, nicht zu spielen, sagte Fang Tong im Interview.

(...) ich möchte, dass dieses Mädchen vom Anfang bis zum Ende nicht schauspielern soll. Ich möchte, dass aus diesem Nicht-Schauspielen eine Art von Schauspiel wird.

(这个女孩我是,也是希望她,之始到终也没什么表演,我是希望出现一种没有表演的表演)²⁸⁵

Angefangen hat das Stück mit einem heftigen Schneesturm, eine in Rot gekleidete Dame wird in der ersten Szene durch den eingesetzten Lichteffekt langsam sichtbar. Sie sitzt auf einem Sofa und erzählt von ihrem Leben und trinkt immer wieder einen Schluck Champagner.

Eine Türklingel läutet, Minetti tritt unter der Regieanweisung in einem knöchellangen Wintermantel, schwarzen Schuhen, einem Regenschirm auf dem linken Arm, einem Koffer und einem hellblauen Schal auf die dunkle Bühne ein.

²⁸⁵ Interview mit Fang Tong S. 12.

Immer wieder blickte Minetti auf die Decke der Halle, als würde er die vergangene Zeit in der Architektur finden wollen. Bernhard versucht diese Theorie in sich zu finden:

Wenn man eine weiße Wand anschaut, stellt man fest, dass sie ja nicht weiß, nicht kahl ist. Wenn man lang allein ist, sich an das Alleinsein gewöhnt hat, im Alleinsein geschult ist, entdeckt man überall dort, wo für den normalen Menschen nichts ist, immer mehr. An einer Wand entdeckt man Risse, kleine Sprünge, Unebenheiten, Ungeziefer. Es ist eine ungeheure Bewegung an den Wänden.²⁸⁶

Die Szenen mit der Festlichkeit werden durch einen chinesischen Neujahrssong ausgedrückt und diese Festlichkeit wird von den vielen sehr bunt gekleideten Marionetten mit unterschiedlichen Masken, die lachend und laut über die Bühnen gehen, noch verstärkt.

Der zweite Szenenabschnitt fängt im Hintergrund mit einem Song von Deng Li Jun (鄧麗君) an, hier legt der Regisseur schon die gespielte Zeit des Stücks fest, statt im Original Jazz werden Songs aus den 60er Jahren vorgespielt. Minetti setzt sich neben einem Mädchen hin, und erzählt ihr von seinen Ansichten über die Gesellschaft, links von ihm liegt ein großer Koffer, in dem er seine Kunqu Ausrüstung gelagert hat.

Danach kommt eine kurze Szene mit der Fertigstellung einer Maske, und nachdem Minetti seine Maske mit einem Farbstift im Gesicht fertig gemalt hatte, legt er sich seinen langen Bart auf, und redet dann weiter mit dem Mädchen. Für diese Szene hat Fang Tong am Anfang insgesamt drei Möglichkeiten zur Auswahl gehabt.²⁸⁷

1. während der Aufführung holte Minetti seine Farbstifte heraus und malte auf seinem eigenen Gesicht eine „King Lear Maske“, in der späteren Inszenierung tat er so, als ob er eine Maske aus dem Koffer herausholen und sie aufsetzen würde...
在演出过程中米边演边在自己脸上用戏曲油彩勾画，最终勾成一张“李尔王”

²⁸⁶ Bernhard, Thomas: Drei Tage. In: Thomas Bernhard: Der Italiener, Salzburg 1971, S. 153.

²⁸⁷ vgl. Emailverkehr zwischen Fang Tong und Xu Jie siehe Anhang.

的脸谱，在下面的表演中，米从行李箱中拿出一张虚拟的“面具”，无实物表演地系在脸上...

2. Nachdem er sein Gesicht fertig bemalt hatte, nahm er aus seinem Koffer eine „durchsichtige“ Maske heraus und legte sie aufs Gesicht...

勾脸完成后，从行李箱中取出一张透明的面具，敷在脸上...

3. Er bemalte sein Gesicht nicht, nahm aus seinem Koffer einen Spiegel heraus und trug ihn auf dem Gesicht...

不勾脸，从行李箱中取出一面镜子，戴在脸上...

Gemeinsam mit Xu Jie und anderen Teilnehmer entschieden sie sich für die erste Option. Welche auch in den Ausschnitten enthalten ist.

Der letzte Szenenabschnitt spielt im Schneesturm und Minetti malt für sich selber eine gelbe Kunqu Maske ins Gesicht und zieht sich das Kunqu Kostüm an und steht in dem heftigen Schneesturm bis er sich nicht mehr bewegen kann. Anders im Original ist die Schlusszene, in der Minetti Tabletten herunterschluckt. Sie ist weggelassen worden, sowohl der Regisseur Fang Tong, als auch Xu Jie sind der Meinung, dass es besser sei, diese Szene in der chinesischen Version nicht aufzuführen.²⁸⁸

Das Element des Kunqu wurde noch verstärkt durch das Vortragen des Abschnitts von Fang Tongs geänderten Shakespeare Zitaten in der zweiten und dritten Szene. Xu Jie hat ihre Version aus dem Deutschen ins Chinesisch übersetzt, und der Regisseur änderte diese Version ins Kunqu und lässt den Schauspieler besser vortragen.

In der ersten Szene

In der Originalversion:

Thou think'st 'tis much that this contentious storm

²⁸⁸ vgl. Emailverkehr zwischen Fang Tong und Xu Jie in Anhang.

Invades us to the skin
So'tis to thee
But where the greater malady is fix'd
The lesser is scarce felt²⁸⁹

Von der Xu Jie aus dem Deutschen übersetzte Version:

你觉得太过分
这好斗的暴风雨
抽打在皮肤上将我们威逼
这就是给你的
可是得了大病的人
也就感觉不到小恙了

Von Fang Tong übersetzte Aufführungsversion :

这罡风暴雨
如铁杖荆棘，将人威逼
奈何病入膏肓
怎留意癣疥之疾

In der dritten Szene:

In der dritten Szene sind drei Shakespeare Aussagen vorgekommen, in der zweiten sind sie zweimal an zwei unterschiedlichen Stellen aufgetaucht.

²⁸⁹ Minetti, a.a.O., S. 11.

In der Originalversion:

O reason not the need
our bases beggars are in the poorest thing superfluous
allow not nature more than nature needs
man's life is cheap as beast's

Von Xu jie aus dem Deutschen übersetzte Version:

奥 不要再探索需求
我们最卑微的乞丐
拥有太多最贫乏的东西
不要比自然所需要的
更多地相信自然
人类的生活如同动物一般廉

Von Fang Tong ins Kunqu übersetzte Version:

不必穷争恶斗
朕本瞽父行乞
有天下而无趣
天地不仁，唯取所需
何足信欤？
人如刍狗，命在沟渠

Diese Zitate sind zweimal im Stück in der dritten Szene wiederholt worden. Der Regisseur Fang Tong lässt das zweite Mal singend in Kunqu vortragen, damit die Stelle anders wird.

In der Originalversion:

Thou wert better in a grave
than to answer with thy uncover' d body²⁹⁰

Von der Xujie aus dem Deutschen übersetzte Version:

你最好待在坟墓里
也强似拖着裸露的身体

Von Fang Tong ins Kunqu übersetzte Version:

薤露垂兮空感慨
荒坟冢兮宜葬埋
埋荒台兮绝胜过
赤身裸体兮暴躯骸

Außer den oben genannten Änderungen im Drehbuch sind noch weitere Ortsnamen und Wörter, an die denen Änderungen vorgenommen worden sind, schon im Kapitel Übersetzungsproblem angesprochen worden.

²⁹⁰ Ebda., S. 50 -51.

9 Empirische Untersuchung

Während in den vorigen Kapiteln die Abläufe der Rezeptionsentwicklung und das Wesen Bernhards erörtert wurden, folgt in diesem Kapitel die Diskussion der Theorie von Erinnerungen und zukünftigen Planungen. Mit Hilfe von Befragungen wurde die Erinnerung der Teilnehmer an die Uraufführungen aufgezeichnet und interpretiert.

9.1 Interviews und Auswertung

Im Laufe meiner Forschung mit dem Thema erkannte ich, dass es nicht viele Rezeptionen über Thomas Bernhards Werke in China bis zum jetzigen Zeitpunkt gab, so beschloss ich, einige Interviews mit den damaligen Teilnehmern zu unternehmen. Mein ursprüngliches Vorhaben war, alle deutschsprachigen Produktionen, die in China aufgeführt wurden, als Untersuchungsgegenstand heranzuziehen, ich musste aber aufgrund dieses breiten Themengebietes, mich auf ein bestimmtes Thema spezialisieren. Mit der Hilfe von meinem Betreuer Prof. Trappl, entschied ich mich für Thomas Bernhard.

Bisher wurden in dieser Arbeit Großteils nur Theorie und Analyse zum Thema Thomas Bernhards dargestellt. An dieser Stelle möchte ich mit der Hilfe einer mündlichen Befragung, den Einfluss von Thomas Bernhards Uraufführung in China untersuchen. Aufgrund meines Wissens, Interesses und der Themenfragestellung leite ich mein Interview. Ich möchte mich in diesem Fall nicht an eine bestimmten Fachliteratur binden, sondern mir die passende Methode in den jeweiligen Forschungsabschnitt aussuchen. Da ich mich in meiner Fragestellung nicht nur auf die Vergangenheit der Interviewten beziehe, sondern auch auf das Werk *Minetti*, das erst im Oktober aufgeführt wird, halte ich mich an die Aussage von Siegfried Lamnek, dass „es in einer qualitativen Sozialforschung keinen Konsens über eine bestimmte anzuwendende Analysemethode gibt“.²⁹¹ Natürlich ist es wichtig, die Vor- und Nachteile einer Befragung zu kennen, auf die ich während

²⁹¹ Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. Methoden und Techniken, Bd.II, 2. Aufl. Weinheim 1993, S. 114.

meines Interviews achten soll. Es gibt viele Literaturwissenschaftler, die sich mit der mündliche Befragung auseinandergesetzt haben.

Lutz Niethammer merkt in diesem Zusammenhang über die Befragten an, dass sie

keine objektiven Spiegelbilder vergangener Wirklichkeiten oder Wahrnehmungen (sind). Das Erinnerungsinterview ist vielmehr davon mitbestimmt, dass das Gedächtnis auswählt und zusammenfasst, dass Erinnerungselemente durch zwischenzeitlich erworbene Deutungsmuster oder kommunikationsgerechte Ausforderungen neu zusammengesetzt und sprachlich aufbereitet werden, und dass sie durch die Wandlung in den sozial akzeptierten Werten und durch die soziokulturelle Interaktion im Interview selbst beeinflusst werden.²⁹²

Niethammer findet, dass die in Interviews gestellten Fragen als Unterstützung der Interviewten an die Erinnerung und als Ergänzung des Gesprächs dienen sollen.²⁹³

Weil laut Verlänger, die Antwort des Interviewten durch die Fragestellungsmethoden des Interviewers beeinflusst werden kann.²⁹⁴ In diesem Fall meint Thompson, dass dem Interviewer Freiraum gelassen werden soll, um seine Geschichte zu erzählen, und deswegen das Verhältnis zwischen Strukturierung des Interviews und dem Freiraum des Erzählers richtig stellen sollen.²⁹⁵

Ein Problem beim Interview ist es oft, dass der Interviewte dem Interviewer das erzählen wird, was dieser seiner Ansicht nach gerne hören will. Deshalb achtete ich auf einige Punkte, die mir während meines Interviews geholfen haben.

Den Fragenkatalog habe ich natürlich flexibel angewandt, und es war nicht notwendig, jeden Befragten alle Fragen beantworten zu lassen, da ich im Laufe der Interviews die Antworten von den Befragten oft schon vorab bekam. Bei der Übersetzerin habe ich nicht nach dem Verständnis des Autors gefragt. Sie sollte sich in diesem Fall schon mit dem Autor auseinandergesetzt haben. Oder bei einem Produzent, der mit der Intention des Autors nicht viel anfangen könnte, weil

²⁹² zitiert nach Rüsen. Straub, Jürgen (Hrsg.): Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein – Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte: Erinnerung, Geschichte und Identität 1, Frankfurt am Mainz 1998: Suhrkamp, S. 142.

²⁹³ vgl. Niethammer, Lutz: Oral History in USA, o.O. S.31.

²⁹⁴ Verlänger, Herwart: Oral History – Mündlich erfragte Geschichte, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen: 1990, S.19ff.

²⁹⁵ Thompson, Paul: The Voice of the Past – Oral History, Oxford University Press, London. 1978, S. 168f.

das nicht in seinem Aufgabenbereich liegt, und das eigentlich die Aufgaben des Schauspielers und des Regisseurs sind, gehe ich gleich zur nächste Frage über. Ich habe versucht, die Frage nach dem Wissen und Verantwortungsbereich der jeweiligen Personen zu stellen.

Auch von der Länge der Antworten heraus ist es ablesbar, ob das Thema der Frage für den Befragten wirklich wichtig ist. Außerdem ist es wichtig, auf die Wortwahl, die in den Fragen benutzt wird, zu achten, weil sie die Antwort der Befragten beeinflusst. Zu diesen beiden Punkten möchte ich später in der Auswertung einzelnen Themenbereich darauf genauer eingehen.

Das Vorwissen der Befragten spielt auch eine entscheidende Rolle. Ein Befragter, der viel Wissen über diesen Themenbereich besitzt, analysiert seine Erinnerung, bewertet sie und beeinflusst den Gesprächsverlauf. Ein Befragter, der fast kein Wissen darüber hat, spricht einfach aus der eigenen Erfahrung. Über die sensiblen Themen reden die Befragten erst, wenn sie gefragt werden. Zu Themen wie Mao Zedong oder den „Zwischenfall von Tian ‘an men“ werden die Befragten vorsichtiger, weil sie über die Veröffentlichung des Interviews Bedenken haben. Über diese Erfahrung berichtet Almut Leh in ihrer Forschung über die ethnischen Probleme in der Zeitzeugenforschung.²⁹⁶

Ein Nachteil bei einem Interview ist, dass Gestik und Mimik auf diese Weise verloren gehen, da nur die Stimme der Interviewten aufgezeichnet wird. Oft sagt der nonverbale Ausdruck viel mehr als die Worte, die Unsicherheit und Nervosität einer Person werden durch die Körpersprache zum Ausdruck gebracht.²⁹⁷ Dieser Ausdruck wird bei einer mündlichen Befragung als ein Ansatzpunkt für die Analyse nicht mehr möglich sein. Was mir während meiner Transkription aufgefallen ist, ist die Möglichkeit aus den gewonnenen Aufnahmen, mehr heraus zu hören, als den bloßen Wortlaut. Ich konnte mich viel intensiver auf die Antworten der Befragten konzentrieren, und bemerkte, dass die verbalen Gesprächsinhalte von den Nonverbalen oft in den Hintergrund gerückt wurden.

²⁹⁶ vgl. dazu Leh, Almut: Forschungsethnische Probleme in der Zeitzeugenforschung, in: BIOS, jg.13, Heft 1, 2000 S. 67ff.

²⁹⁷ vgl. Kotler, Philip;Bliemel, Friedhelm: Marketing Management Analyse, Planung und Verwirklichung 10., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Stuttgart 2001, S. 900ff.

9.2 Interviewfragen

Einen richtigen Fragenkatalog gab es nicht, ich hatte nur einige Fragestellungen vor mir, die ich als Stütze bzw. Leitfaden verwendet habe. Die anderen Fragen ergaben sich nach der Situation und Flexibilität des Befragten. Der Kern meiner Fragestellungen wurde in drei großen Themenbereichen gegliedert:

- *Die Macht der Gewohnheit*
- *Minetti*
- Die Übersetzungsprobleme der Stücke

Die Fragestellung an die Interviewten ist unterschiedlich zusammengestellt, je nach Zuständigkeitsbereich des Einzelnen werden die Befragten individuell befragt. Eine Einleitung habe ich bei den Interviews weggelassen, wie: „Ich schreibe meine Diplomarbeit über die Rezeption Thomas Bernhards in China, können Sie mir über die Zeiten der Uraufführung des Stücks *Die Macht der Gewohnheit* etwas erzählen?“ Weil dies alle der Befragten zu diesem Zeitpunkt meines Interviews schon gewusst haben. Angefangen haben wir meistens mit Small Talk und sind dann erst zum Interview übergegangen.

Alle der vier Interviewten wurden nach dem Stück *Die Macht der Gewohnheit* individuell befragt. Außer der Regisseurin Cao Kefei, die nicht mehr bei dem Stück *Minetti* dabei sein wird, sind bei den anderen Befragten noch weitere Fragen über jeweilige Themenbereiche gestellt worden. Bei der Übersetzung habe ich mich auf die Änderungen in den Drehbüchern konzentriert. Meine Fragen zielen darauf, wie eine „treue“ oder „richtige“ Übersetzung von der Übersetzerin ausgeht, und welche für sie persönlich als wichtige Regeln gelten. So waren die Fragen über die Übersetzungen nur für Xu Jie bestimmt. Bei Fang Tong habe ich mehr Aufmerksamkeit auf das Stück *Minetti* gelegt, weil er sich als Regisseur mit dem Stück intensiv auseinandergesetzt hat. Außer den Fragen über *Die Macht der Gewohnheit* stehen für den Produzenten Zhang Bin die Fragen der Marketingstrategie im Vordergrund. Alle anderen Fragen werden nach Flexibilität des Befragten geändert. Nicht alle Fragen sind hier aufgelistet, weil immer wieder neue Fragen während des Interviews aufgetaucht sind, und sie dennoch für eine Verständigung

des Themenbereiches wichtig sind. Auch die Reihenfolge wurde situativ verändert, ich habe sie je nach Antwort des Befragten angepasst. Die zusätzlich entstandenen Fragen sind in den Transkriptionen enthalten.

Xu Jie

Fragen zu den Übersetzungsproblemen

- Was ist der Unterschied für Sie zwischen der Übersetzung und der Änderung?
- Haben Sie bei den beiden Werken Thomas Bernhards eine Änderung vorgenommen?
- Durch die Änderungen von Fang Tong im Drehbuch *Minettis*, wie beispielsweise: Die Ortsnamen und der übersetzte englische Abschnitt ins Chinesischen. Wie werden Ihrer Meinung nach, diese Änderungen das Originalwerk beeinflussen?
- Viele Literaturwissenschaftler finden, dass es nicht mehr Bernhards Werke seien, wenn irgendeine Änderung vorgenommen wird, was sagen Sie dazu?
- Während der Übersetzung, hatten Sie das Gefühl der Unübersetzbarkeit mancher Passage? Z.B. nicht die passenden Worte zu finden, oder nicht genau zu wissen, wie man es übersetzen soll?

Fragen in Bezug auf den Buchmarkt:

- Ist es möglich, dass Thomas Bernhards Werke in China zum Standardwerk werden?
- Wie ist der jetzige Buchmarkt in China?
- Beispielsweise: wenn Sie später vorhaben, eine Neuauflage ihrer Übersetzung nochmals zu veröffentlichen, kann der Verlag das ein weiteres Mal veröffentlichen?
- Thomas Bernhards Werke wurden nur in Beijing vorgestellt, ist sein Name in anderen Orten bzw. Provinzen ein Begriff?

Fragen zur Person Thoma Bernhard:

- Wann haben Sie das erstes Mal von der Person Thomas Bernhard gehört?
- Was ist er für ein Schriftsteller?

Fragen zum Stück Die Macht der Gewohnheit:

- Warum habt ihr euch für das Stück *Die Macht der Gewohnheit* entschieden?
- Finden Sie, dass die Aufführung des Stücks *Die Macht der Gewohnheit* in China erfolgreich war?
- Wenn Sie die Möglichkeit haben, dieses Stück noch einmal zu inszenieren, welche Bereiche würden Sie ändern bzw. zufügen?
- Was war die größte Herausforderung für die Schauspieler?
- Welche Meinungen haben Sie zu Zhang Guan Tians Stück *Pa Ni Ting Le Beng Kui* «怕你听了崩溃»? Er behauptete ja, das Stück sei von Thomas Bernhard inspiriert worden?

Fragen zum Stück Heldenplatz

- Haben Sie sich schon mal Gedanken gemacht, das Stück *Heldenplatz* in China aufzuführen?
- Als eine Übersetzerin, finden Sie, dass in der Transkription von *Heldenplatz* noch mehr Änderungen unternommen werden müssten?

Fang Tong

Fragen zum Stück Die Macht der Gewohnheit

- Wenn Sie zuvor noch nie von dieser Person gehört haben, wie sind sie auf *Die Macht der Gewohnheit* gekommen?
- Haben Sie schon Stücke aufgeführt, die ähnlich sind, wie die Thomas Bernhards?
- Welche Rolle haben Sie in *Die Macht der Gewohnheit* verkörpert?

- Wie haben Sie sich damals gefühlt, als Sie das Drehbuch bekommen haben?
- Nach der Aufführung des Stücks *Die Macht der Gewohnheit*, wie ist Ihnen Thomas Bernhard in Erinnerung geblieben?
- Wie ist Thomas Bernhard jetzt in ihrer Vorstellung, da Sie dieses Mal der Regisseur seines Stücks werden und nicht mehr Schauspieler, hat sich der Eindruck um die Person Bernhard verändert?
- Welche Probleme gab es bei den Proben des Stücks? (künstlerisch gesehen?)
- Als Sie das Stück übernommen haben, haben Sie sich jemals Gedanken gemacht, ob das Stück ein Flop wird?
- Wer waren die Zuschauer?
- Wie finden Sie die Aufführung des Stücks *Die Macht der Gewohnheit*?

Frage zum Stück Minetti

- *Die Macht der Gewohnheit* wurde in Wang Fu Jing uraufgeführt, wo wird es für *Minetti* sein?
- Wer entscheidet den Aufführungsort?
- Werden Stücke, wie die von Thomas Bernhard, auch von der Regierung unterstützt?
- Welche Theaterwerke werden von der Regierung unterstützt?
- In einem Interview weist Xu Jie auf die Rolle Caribaldis hin, dass er Ähnlichkeiten mit Mao habe, was sagen Sie dazu?
- Sie sind der Regisseur des Stücks *Minetti*, hat *Die Macht der Gewohnheit* sie dazu bewegt, dieses Stück zu inszenieren?
- Haben Sie schon einen passenden Schauspieler für die Rolle des Minetti?
- Die Hauptfigur des Stücks wollten Sie durch ein Kunqu Schauspieler ersetzen, warum gerade Kunqu und nicht Beijing Oper?
- Was ist Minetti für Sie für eine Person?
- Thomas Bernhard hat mal gesagt, „der größte Feind eines Schauspielers ist das Publikum“, sind Sie auch dieser Meinung?

- Sie haben ein Vorwort über Gegensatz und Ablehnung für das Drehbuch *Minettis* geschrieben, haben Sie als chinesischer Künstler diesen Gegensatz und diese Ablehnung schon mal gespürt?
- Wie wollen Sie diese auf der Bühne darstellen, und das Publikum spüren lassen?
- Entscheiden Sie allein die Wahl der Schauspieler, oder wird das alles gemeinsam entschieden?
- Wann wollen Sie mit den Proben des Stücks beginnen?

Frage zum Stück Heldenplatz

- Xu Jie weist auf das Stück *Heldenplatz* im Bezug auf den Tian An Men Platz hin und findet, dass es sich in Heldenplatz nicht nur um die Österreicher dreht, sondern um Menschen. Kann das Stück aus dieser Sicht gesehen, auf irgendeine Weise mit China in Verbindung gebracht werden. Was ist ihrer Meinung nach dazu zu sagen?
- Könnte es Probleme geben, wenn man dieses Stück in China aufführen würde?

Sonstige Frage:

- Für welche ausländischen Werke, außer Thomas Bernhards Stücke, würden Sie sich noch interessieren?
- Nachdem Sie Thomas Bernhards Stücke aufgeführt hatten, möchten Sie nicht auch mal nach Österreich, um die Heimatstadt von Bernhard zu besuchen?
- Haben Sie schon Stücke von Zhang Guan Tian gesehen?
- Welches Stück war das erste europäische Theaterstück, das in China aufgeführt worden ist?
- Wie viele Abschnitte muss ein Theaterstück durchlaufen, bis es zur Inszenierung kommt?

Cao Kefei:

Fragen zum Stück Die Macht der Gewohnheit

- Sie sind die erste Regisseurin, die ein Stück Thomas Bernhards nach China gebracht hat, wieso haben Sie sich damals für Thomas Bernhard entschieden?
- Wie waren die Reaktionen der Schauspieler als sie das Drehbuch erhielten?
- Wo wurde das Stück *Die Macht der Gewohnheit* aufgeführt?
- Haben Sie an den möglichen Erfolg des Stücks gedacht, bevor Sie sich entschieden haben, es aufzuführen?
- Welches Publikum war dort?
- Der Vergleich zwischen Mao und Caribaldi, was ist ihrer Meinung nach darüber zu sagen?
- Welche Szene war für die Schauspieler die größte Herausforderung?
- Gab es bei den Proben Meinungsverschiedenheiten zwischen Ihnen und den Schauspielern?
- Welche Probleme gab es beim Proben dieses Stücks?
- Wie ist Thomas Bernhard für Sie, wie für einen Schauspieler?
- Sechs Jahre nach der Uraufführung, wenn Sie zurück denken, wo würden Sie bei diesem Stück was ändern oder besser machen?
- Was ist ihr nächstes Projekt?
- Haben Sie schon daran gedacht, ein weiteres Stück von Thomas Bernhard zu inszenieren?
- Wie hat Ihrer Meinung nach das Stück *Heldenplatz* einen Chance in China aufgeführt zu werden?
- Wer waren die Hauptsponsoren bei diesem Stück?
- Welche Marketingstrategie haben Sie damals angewendet?

Zhang Bin:

Fragen zum Stück Die Macht der Gewohnheit

- Welche Rolle haben Sie damals gespielt?

- Wie haben Sie sich gefühlt, nachdem Sie das Manuskript gelesen haben?
- Wie dachten Sie damals über Thomas Bernhard? Und heute?
- War es ein erfolgreiches Stück?
- Wenn nein, in welchen Bereichen würden Sie eine Änderung vornehmen?
- Welche Arten von Publikum gab es bei der Aufführung?

Frage zum Stück Minetti

- Ich habe gehört, dass Ihr nächstes Projekt *Minetti* ist?
- Wo wird das Stück geprobt?
- Wird das Stück auch im Ausland aufgeführt?
- Was ist der Bühnen-Minetti für eine Person für Sie?

Frage zum Marketing:

- Welche Marketingstrategie würden Sie bei *Minetti* anwenden?
- Welche Probleme würden während der Vermarktung entstehen?
- Welche Sponsoren würden für *Minetti* in Frage kommen?
- Welche Gegenleistung erwarten die Sponsoren von der Aufführung?
- Haben Sie auch Unterstützung von der österreichischen Botschaft bekommen?
- Welche Probleme würden bei der Suche nach Sponsoren für *Minetti* entstehen?

Sonstige Fragen:

- Sie waren Produzent des Stücks *Pa Ni Ting Le Beng Kui* «怕你听了崩溃»?
Finden Sie, dass das Stück von Thomas Bernhards Stil inspiriert ist?
- Wird Thomas Bernhard durch *Die Macht der Gewohnheit* und *Minetti* den Chinesen in Erinnerung bleiben?
- Warum wollten Sie Theater produzieren?

- Wie hat sich das Theater in den letzten Jahren verändert?
- Waren Sie schon mal in Österreich?
- Hätten Sie nach *Minetti* noch Interesse weitere Stücke Bernhards zu produzieren?
- Sind Sie bei der Wahl der Schauspieler auch involviert?
- Wie legen Sie die Gagen der Schauspieler fest?

Frage zum Stück Heldenplatz:

- Haben Sie vor, das Stück *Heldenplatz* aufzuführen?
- Wenn Sie dieses Stück produzieren würden, würde es zu Komplikationen kommen?

9.3 Auswahl der Interviewpartner

Eine große Auswahl habe ich in diesem Fall nicht gehabt, weil immerhin bis zum Zeitpunkt meiner Befragung nur ein Stück Bernhards aufgeführt worden ist. Die Anzahl der Interviews war nicht vorher festgelegt, sondern ergab sich zum Teil nach frei verfügbaren Terminen der Befragten. Drei der vier Befragten waren in China, und ich habe vor Ort noch versucht weitere Kontakte zu knüpfen, dies war aber zum Teil aus terminlichen Gründen bzw. Zeitmangel der kontaktierten Experten leider nicht möglich. Schlussendlich waren insgesamt drei Personen in China und eine Person in Wien zu Gesprächen bereit. Die Interviews dauerten unterschiedlich lange, je nach den zeitlichen Vorgaben der Befragten.

Diese Interviews wurden von mir jeweils im Mai und Oktober 2008 geführt. Zhang Guang Tian konnte leider nicht befragt werden, weil er im Mai 2008 außerhalb Beijings war und an seinem neuesten Theaterstück gearbeitet hat. Ich hätte ihn gerne noch befragt, weil er das Stück *Pa Ni Ting Le Beng Kui* «怕你听了崩溃» und *Der Waise Konfuzius* inszeniert hat. Er war damals nicht sicher, wann er wieder nach Beijing zurückkommen würde. Die hier dokumentierten Interviews mit vier Befragten sollen in der bisherigen Analyse des Stücks dargestellt werden. Xu Jie war schon von Anfang an aktiv dabei. Sie war auch diejenige, die mir die Kontakte zu den Befragten verschaffte. Die Ansichten der Befragten zu den Stücken *Die Macht der Gewohnheit* und *Minetti* geben neue bisher noch nie veröffentlichte Einblicke.

9.4 Kurzbesprechung des Ablaufs des einzelnen Interviews

Die Dauer der Interviews betrug unterschiedlich lange, zwischen 32 Minuten und knapp zwei Stunden. Leider mussten aufgrund der Arbeitssituation und der Interviewpartner in einzelnen Fällen sehr beschränkte Zeitvorgaben eingehalten werden. Daher konnten manche Bereiche nicht in dem Ausmaß erläutert werden, wie dies ursprünglich geplant war. Dennoch wurde auf eine umfassende Abdeckung meines Themas großen Wert gelegt.

Mein Alter war für die Gefragten angenehm. Weil ich viel junger war und sie mich als „Schülerin“ oder „Lernende“ angesehen haben, war die Atmosphäre bei den meisten Interviews sehr angenehm und locker. Die Befragten waren teilweise Theaterwissenschaftler und älter als ich, so habe ich sie alle vom ersten Augenblick an „per Sie“ angesprochen.

9.4.1.1 Interview I mit Fang Tong

Durch Xu Jie kannte ich Fang Tong schon während meines vorigen Besuchs in Beijing, ich hatte damals auch schon mit ihm über dieses Thema gesprochen. Er war darüber schon informiert, dass ich dieses Thema erforsche. Geplant war das Interview nur mit Fang Tong, da Xu Jie und Zhang Bin an diesem Tag für eine Stunde auch anwesend waren, ergab es sich, dass während der Befragung auch Meinungen von Frau Xu Jie hinzukamen.

Die Befragung fand an einem Frühlingstag, mitten in der Hauptstadt Chinas, statt, dort verbrachte ich vier Stunden mit den Schauspielern aus dem Stück *Die Macht der Gewohnheit* und dem Regisseur des Stücks *Minetti* in einem der moderneren Kaffeehäuser Beijings. Mit dabei, wie ich schon erwähnt habe, Xu Jie und Zhang Bin, die mir ermöglicht hatten, einen Interviewtermin mit Fang Tong auszumachen. Wir trafen uns mittags, das Kaffeehaus war sehr dunkel, und es waren auch noch nicht all zuviele Gäste dort. So konnten wir ungestört und gemütlich mein Interview durchführen. Zur Auflockerung bestellten wir jedem einen Tasse Kaffee und etwas zum Knabbern. Nach ein wenig Small Talk wurden die Vorbereitungen

für das Interview getroffen.

Ich kannte alle Anwesenden persönlich, Frau Xu Jie kenne ich schon aus Wien sehr gut, Zhang Bin, der den Spaßmacher im Stück gespielt hat, kenne ich seit knapp zwei Jahren. Ein sehr offener, lustiger und amüsanter Kerl. Zwischen den Fragen zündete er immer wieder eine Zigarette an. Fan Tong, eher ein ruhigerer Typ, sehr intelligent, er sieht sich als Minetti, Bernhards Figur. Ich erinnere mich besonders an seine Begeisterung für Bernhards Stücke. Weder Zhang Bin noch Regisseur Fan Tong kannten Bernhard vor 2001.

9.4.1.2 Interview II mit Cao Kefei

Da meine Reise nach Beijing sehr spontan und kurz geplant war, wusste ich damals nicht, ob die Regisseurin Cao Kefei in Beijing sein würde. Einen Tag nach meinem Interview mit Fan Tong, bekam ich einen Anruf von Xu Jie, und sie teilte mir mit, dass ich Cao Kefei anrufen solle, und nachfragen, ob es sich für ein kurzfristiges Interview mit ihr vor meiner Abreise noch ausgehen würde. Ich rief Frau Cao an, sie war sehr nett und freundlich und bat mich sie am selben Abend noch zu treffen. Die Wohnung von ihr war stilvoll eingerichtet, sehr europäisch, finde ich, groß und neu ausgestaltet. Sie erzählte mir, dass sie erst seit kurzem mit ihren Kindern hier wohne. Die zwei Kinder gehen in eine deutschsprachige Schule in Beijing und können dadurch perfekt Deutsch und Chinesisch. Da das unser erstes Treffen war, war ich an diesem Abend nervöser als sonst. Sie kochte und erzählte mir über ihr Leben in der Schweiz, in China und ihre neuesten Projekte. Nach dem köstlichen Abendessen, schickte sie die Kinder ins Bett, und wir begannen mit unserem Interview.

9.4.1.3 Interview III mit Zhang Bin

Zum Interview mit Zhang Bin kam es sehr spontan, ich fragte ihn schon, seit ich in Beijing bin, ob er Zeit dazu hätte, weil ich ihn befragen möchte, höflichst sagte er ab, er sei der Meinung, dass es nicht nötig und wichtig sei, weil er damals „eh nur“ die Rolle des Spaßmachers verkörpert hat. Im Gegenteil fand ich seine Befragung mehr als wichtig, weil er nicht nur die Rolle als Spaßmacher gespielt hat, sondern auch der Produzent des Stücks *Minetti* sein wird. Er ist ein wichtiger Bestandteil des Stücks, und so gab ich es nicht auf, ein Interview mit ihm zu führen.

Ein Tag vor meiner Heimreise, kam Zhang Bin zu mir ins Hotel, er bat mich einige Sachen noch für Xu Jie mitzunehmen. Ich nützte diese Gelegenheit und fragte ihn, ob er eventuell noch Zeit hätte, mit mir ein Interview durchzuführen. Lachend sagte er ja, und so kam es zu meinem dritten Interview.

9.4.1.4 Interview VI mit Mag. Xu Jie

Bei Mag. Xu Jie hatte ich mir Zeit gelassen einen Interviewtermin auszumachen, da sie ohnehin in Wien wohnt. Das erste Interview fand am 26. September statt. Leider hatte das Aufnahmegerät einen Defekt und das ganze Interview ging verloren. Zwei Wochen später machten wir einen zweiten Versuch, und so kam das Interview mit ihr zustande.

Da Mag. Xu Jie ein reiches Vorwissen über die Übersetzung hat, stand die Befragung ihrer Übersetzung am Anfang des Gesprächs.

9.5 Auswertung der Interviews

In diesem Kapitel soll die Aufarbeitung der Interviews von den Befragten dargestellt werden. Nachdem alle wichtigen theoretischen Daten schon bearbeitet wurden, sollen nur die Erinnerungen und das Vorhaben der einzelnen Befragten an Thomas Bernhard untersucht werden. Wie ist denn Thomas Bernhard in der Erinnerung des Einzelnen geblieben? Warum gerade der Schriftsteller Thomas Bernhard? Welche Veränderungen gibt es seit der Uraufführung des Stücks *Die Macht der Gewohnheit* 2001? Wie ist es mit der Planung des nächsten Stücks - *Minetti*? Welchen Einfluss hat Thomas Bernhard auf das chinesische Theater? Wie war die Uraufführung des Stücks *Die Macht der Gewohnheit*? War es ein erfolgreiches Stück? Die Interviews werden zunächst nach Themen geordnet, um die Zusammenhänge und Auswertungen besser darstellen zu können. Die Auswertung des erlangten Materials wird in drei große Phasen unterteilt:

- Transkription der Interviews, welche ich im vollen Wortlaut der transkribierten Interviews als Anhang beigefügt habe.
- Auflistung der behandelten Themenschwerpunkte als Titel der einzelnen Interviews
- Interpretation der Interviewmaterials

9.5.1 开始 - Der Anfang

9.5.1.1 当时的幸运 – Das damalige Glück

In den Interviews erwähnen die Schauspieler, dass sie noch nie zuvor von dem Autor Thomas Bernhard gehört hatten, bevor sie im Stück mitgewirkt haben. Außer der Regisseurin des Stücks Cao Kefei und der Übersetzerin Xu Jie, die im Ausland gelebt und studiert haben, war den Beteiligten der Name Bernhard unbekannt.²⁹⁸

Auf meine Frage, wieso sie das Stück ausgesucht hatten, antwortet die Frau Cao, dass sie schon von Thomas Bernhards Werken begeistert war, als sie damals noch in der Schweiz lebte. Sie hat sehr viele Werke Bernhards gelesen, und er ist als eine beeindruckende Persönlichkeit in ihrer Erinnerung geblieben. Sie erinnerte sich an eine Diskussion über den Schriftsteller Thomas Bernhard im Jahre 2000, an der sie teilgenommen hatte. Die Teilnehmer dieser Diskussion waren der Meinung, dass ein Stück von Thomas Bernhard in Beijing aufgeführt werden sollte. Zu dieser Zeit wollte sie ein Theaterstück inszenieren und begann somit gleich nach einem passenden Stück Bernhards zu suchen, um es in China aufführen zu können. Sie entschied sich für das Stück *Die Macht der Gewohnheit*, da es nicht zwangsläufig mit österreichischer Geschichte oder Politik in Verbindung gebracht werden muss. Ein weiterer Grund für diese Entscheidung ist auch, die eigene Vorliebe für das Stück. Cao übersetzte das Stück zuerst und fand dann Xu Jie, mit der sie zusammenarbeitete. Mit der Hilfe von der Xu Jie wurde die Übersetzung noch einmal verbessert. Cao betont, dass sie Thomas Bernhards Werk nicht einfach so ins Chinesische übersetzen konnte, weil die starke Sprache für die damalige Situation Chinas unpassend war und versuchte deswegen teilweise seine Sprache auf die Bühnendarstellung zu übertragen. Die sich ständig wiederholenden Übungen der Akrobaten zum Beispiel, sollten die immer gleich bleibenden Gewohnheiten der Menschen symbolisieren.

²⁹⁸ vgl. die vier Interviews jeweils S. 1. Frage 1.

Zuerst lernte Cao Kefei Xu Jie und dann Zhang Bin kennen, der früher beim Zirkus arbeitete. Cao kam auf Idee, dass die Elemente einer Zirkusdarstellung in das Stück eingefügt werden sollten. Durch die gemeinsame Diskussion des Stücks, wurde ihnen klar, dass sie die Schauspieler sorgfältig auswählen mussten. Mit wem sollten sie zusammenarbeiten? Wie sollten sie dabei vorgehen? Wer sollte das Stück spielen? Alle diese Fragen fanden sie sehr schwer zu beantworten. Cao stellte Xu Jie den Regisseur und Schauspieler Yang vor, der gerade mit Fang Tong das Stück *Luo Sheng Men* «*罗生门*» inszenierte. So lernten sie sich kennen. Cao und Xu waren sehr an Yangs Schauspieltradition interessiert, weil er aus einer „alten“ Schule stammt und in der chinesischen Oper ausgebildet ist. Schließlich sollte das Stück nicht zu westlich werden, die Chinesen sollten sich mit dem Stück auseinandersetzen können. Da Cao und Xu beide unter starkem Einfluss des westlichen Theaters stehen, fanden es beide sinnvoll, dass die Hauptfigur Li Li Hong, von einem alten, erfahrenen, chinesischen, traditionellen Schauspieler verkörpert wird. Durch die unterschiedlichen Beteiligten, mit unterschiedlichen Erfahrungen und Traditionen, sollten westliche und traditionelle chinesische Hintergründe in diesem Stück verschmolzen werden. Sie alle würden vieles ins Stück einbringen und sich dadurch gegenseitig ergänzen. So ist das Stück *Die Macht der Gewohnheit* entstanden.²⁹⁹

Auf meine Frage, ob Fang Tong schon ausländische Stücke inszeniert hat, antwortete er mir, dass er sich in der Schule schon mit ausländischen Stücken auseinandergesetzt hat, dies waren aber fast nur traditionelle und realistische Theaterstücke. Von Thomas Bernhard hatte er weder in der Schule, noch zuvor gehört. Er betont zweimal, dass das Stück einen große Unterschiede zu den Stücken, die er in der Schule oder später inszeniert hat, aufweist.³⁰⁰ Deswegen ist es eine Herausforderung für ihn, weil es sich nicht um ein theatralisches Problem, sondern um „ein Theaterstück Thomas Bernhards“ handelt.³⁰¹ Aufgrund dieser Voraussetzung begann die Zusammenarbeit. Es war ein Glück, dass sie sich auf diesem Weg lernten.³⁰²

²⁹⁹ vgl. Cao Kefei Interview. S. 1-2.

³⁰⁰ vgl. Fang Tong Interview S. 2

³⁰¹ 因为它是 T B 的戏, T B 的话剧所以很难. Fang Tong Interview. S. 2.

³⁰² 是当时的幸运 . Vgl. Fang Tong, S. 1; Cao Kefei, S. 2.

9.5.1.2 选戏 - Auswahl des Stücks

Cao Kefei und Xujie wollten ein Stück aus den drei Stücken: *Minetti*, *Die Macht der Gewohnheit* und *Ein Fest für Boris* aussuchen. Sie hatten sich anfangs noch keine Gedanken über das Stück *Heldenplatz* gemacht, weil das Stück ein sehr sensibles und politisches ist und sie damals kein politisches Stück aufführen wollten, kam das Stück gar nicht in Frage. Das Stück *Ein Fest für Boris* wurde aufgrund von vielen im Stück enthaltenen, religiösen Elemente ausgeschieden, mit der Szene beim „*Letzten Abendmahl*“ zum Beispiel, was für die Europäer eine als selbstverständlich dargestellte Szene in einem Theaterstück ist, könnten viele Chinesen ohne jeglichen religiösen Hintergrund nichts anfangen, und es ist nicht einfach, diese Botschaft dem Publikum, das nicht viel mit dem Christentum zu tun hat, zu vermitteln. Noch ein weiterer Punkt ist, dass die langen Dialoge zwischen der Guten und der Dienerin, vom Publikum nicht leicht akzeptiert werden. Die alltägliche Lebensgewohnheit der Hauptfigur, was sie anzieht, in welchen Farben, was für ein Hut etc., würde das Publikum langweilig finden, trotzdem findet Xu Jie, dass es ein tolles Stück ist. Wenn sie später eine Chance hätte, würde sie dennoch versuchen, das Stück zu inszenieren. Im Vergleich zum Stück *Die Macht der Gewohnheit* ist das Stück *Minetti* riskanter. Für *Minetti* brauchten sie einen sehr guten Schauspieler, weil das Stück hauptsächlich auf den Monologen Minettis aufgebaut ist. Weiters hat das Stück *Die Macht der Gewohnheit* ein aufregenderes Bühnenbild und mit dem Zirkushintergrund konnte sich das chinesische Publikum besser auseinandersetzen. So fiel die Wahl auf das Stück *Die Macht der Gewohnheit*.³⁰³

³⁰³ vgl. Xu Jie Interview, S. 4.

9.5.2 «习惯势力» Die Macht der Gewohnheit

9.5.2.1 演员们的感受 - Empfindung der Schauspieler

Für den Hauptdarsteller Li war es eine große Herausforderung, er setzte sich zuerst mit dem Drehbuch auseinander und zeigte Interesse in dem Stück mitzuspielen. Wie Cao im Interview berichtet hat, hat er zwei Reaktionen gehabt, nachdem er das Drehbuch gelesen hatte. Einerseits empfindet er die Rolle als schwierig, andererseits findet er sie auch sehr interessant. Unter dieser Bedingung sagte er für die Rolle des Caribaldis zu. Auch Fang Tong schildert in diesem Zusammenhang, dass er, als er das Manuskript gelesen hatte, Kopfschmerzen aufgrund der langen Monologe bekam. (真是很头疼, 很头疼)³⁰⁴ Wie gewöhnlich suchte er in diesem Stück nach dem Hauptmotiv, er analysierte die zeitlichen Hintergründe, die Handlungen, die Gedanken der Figuren, die Liebe und vieles mehr. „Wir sind gewohnt, es so zu analysieren, (...) diese Methode zu verwenden.“ (我们习惯去找逻辑)³⁰⁵ sagt Fang Tong, „in der Schule habe ich auf diese Weise gelernt“ und später diese Methode an die Schüler im Unterricht weiter gegeben. Bei einem solchen Manuskript, gab er offen zu, nicht zu wissen, wie er sich der Rolle annähern sollte. (无所适从) Diesen Satz betonte er zwei Mal im Interview. Das war sein damaliger Gemütszustand. Bei den Figuren fühlte er, dass diese Figuren ein bestimmtes Schicksal haben, und sie nicht in der Lage sind, sich davon zu befreien. (无法挣脱的命运). Er bezeichnet das als einen „Teufelskreis der Macht“ (旋转的势力), der sich immer wiederholt. In *Die Macht der Gewohnheit* sieht er das realistische Leben und das Schicksal in China reflektiert. Er meinte, dass Thomas Bernhard mit vielem Recht hat. Die Situation in China, das Leben, die Lebensumstände, besonders für Leute, die traditionelle Kunst machen, ist nicht einfach. Genauso wie es Thomas Bernhard in seinem Stück dargestellt hat. Er lässt ihn eine Art der Hoffnungslosigkeit spüren, die im Leben vieler Menschen auch ständig

³⁰⁴ Fang Tong Interview. S. 2ff.

³⁰⁵ Fang Tong Interview, S. 2.

Präsent ist. Besonders ist seiner Rolle als Dompteur. Der Dompteur kann mit einem Löwen kämpfen, aber er schafft es nicht, sich von einem „Kranken“ zu befreien. Es ist ein fürchterlicher Zustand der Hilfslosigkeit, der nicht nur im damaligen China, sondern auch jetzt im Leben vieler Menschen und somit natürlich auch Künstler eine Rolle spielt. Bei Zhang Bin war das Problem die fehlende Praxis. Schon über zehn Jahre war er nicht mehr aufgetreten. Cao und Xujie überredeten ihn zu spielen. Was ihm damals sehr viel Sorgen bereitet hat, sind die Rollentexte und deswegen bat er Xu Jie, ihm seine Texte so weit als nur möglich zu kürzen. Ursprünglich hatte Zhang Bin die Position des Leiters (编导), letztendlich übernahm er nebenbei auch die Rolle des Spaßmachers.

9.5.2.2 演员们的挑战 – Die Herausforderung für die Schauspieler

Xu Jie erzählt, dass es bei den Akrobaten nur wenige Probleme gab, weil sie nur Übungen machen mussten. Aber für die Schauspieler, die diese Rolle spielten, war es extrem schwierig die Texte von Bernhard zu verstehen, einerseits erwähnte sie die Menge der Bühnentexte, andererseits die Suche nach der Logik in den Texten. Die Schauspieler sind gewohnt die Logik eines Theaterstücks zu analysieren, die Ursache und Wirkung einer Sache zu finden, wie beispielsweise, „aufgrund von dem, wird das heraus kommen.“ Aber bei Thomas Bernhards Stück gibt es keine Logik.³⁰⁶ So wussten die Schauspieler nicht mehr, wie sie spielen sollten. Sie mussten die traditionelle Methode der chinesischen Schauspielkunst aufgeben, nur so konnten sie das Stück Bernhards, seine Charaktere, seine Person und sein Verhalten den Menschen gegenüber etc. verstehen, das war die schwierigste Aufgabe des Stücks, berichtet Xu Jie. In dieser Hinsicht, ließ die Regisseurin Cao den Schauspielern viel Freiraum während der Proben, damit sie sich mit der Rolle Bernhards auseinandersetzen konnten. Während der Probezeit, wurde viel diskutiert und die einzelnen Rollen besprochen. Für die Schauspieler war der Einstieg ins Stück am schwierigsten, sagte Cao. Wie sollten sie das Stück beginnen? Die komplizierten Beziehungen und die Positionierung der Figuren in den

³⁰⁶ vgl. Xu Jie, S. 5.

ersten Szenen des Stücks fand sie am schwierigsten. Sie erwähnte aber zum Schluss, dass eigentlich alle Szenen schwierig waren, nicht nur der Anfang.

9.5.2.3 排练其间的困难 - Probleme während des Probens

Auf die Frage, ob sich während der Proben zu Bernhards *Die Macht der Gewohnheit* Probleme ergaben, wies Fang Tong auf das formelle Problem hin. Er findet, dass es beim Stück keine Verständnisprobleme gab, das Hauptproblem lag mehr in der Art und Weise des Schauspiels.³⁰⁷ (表演的方式, 表现形式). Gleich danach fügte Xu Jie dazu, dass das Problem ein ganz „Normales“ für die Chinesen sei. Fang Tong war damals erst mit der Schauspielausbildung fertig und war noch sehr stark von dem bei der Ausbildung Gelernten beeinflusst. Li, er genoss ebenfalls eine traditionelle Ausbildung und kannte nur diese traditionelle Schauspielkunst, als er sich von dieser Tradition entfernen musste, fühlte er sich erst, als ob er kein chinesischer Schauspieler mehr sei. Vieles, das Xu Jie und Cao Kefei als selbstverständlich empfinden, verstehen die Schauspieler nicht. Das war ein spezielles Stück für die Schauspieler, und es gab einige „objektive“ (客观) Probleme. Aufgrund der Besonderheiten des Stücks, sind Darstellungs- und Technikprobleme entstanden. Diese Besonderheiten unterscheiden sich stark von der chinesischen traditionellen Schauspielmethode, und deswegen war das extrem schwierig. Ein weiteres Problem war die Logik des Stücks, Thomas Bernhards Werke haben keine vernünftige Logik, er selbst ist auch gegen die Vernunft (理性), er ist der Meinung, dass die menschliche Vernunft keine Bedeutung hat. (他觉得人的理性没有意义). Wie sollten sie das den Schauspieler erklären? Sie mussten sich von der chinesischen Schauspielkunst und allem, was sie früher gelernt hatten, entfernen. Die Auseinandersetzung mit dem westlichen Theater hat jeden der Schauspieler in der Ausübung seiner Kunst bereichert. Für Xu Jie und Cao sind die Erfahrungen, die sie dazu gewonnen haben, und die Art der gemeinsamen Lösung dieser Probleme, bedeutsam und wertvoll.

³⁰⁷ Fang Tong, S. 4.

9.5.2.4 在场的观众 - Das Publikum

Fang Tong erzählt mir, dass das Stück vor allem Studenten der Theaterwissenschaften, Journalisten, Lehrer und schlussendlich einige Ältere, die in jüngeren Jahren westliche Ausbildung genossen hatten anzog.

Cao Kefei sagte, dass das Publikum in China sehr von der Art eines Theaterstücks abhängig ist. Wenn es sich um ein lustiges Stück handelt, dann hat das Stück ein junges Publikum, wenn es sich um eine Liebesgeschichte in einer Stadt handelt, dann sind natürlich die Zuschauer mehr aus dem Mittelstand. Das Publikum bei *Die Macht der Gewohnheit* setzte sich größtenteils aus Schriftstellern, Künstlern, Theaterliebhabern und auch aus dem Freundeskreis zusammen.

Neben den oben schon genannten Besuchern, erwähnte Zhang Bin noch „eine vierte Art von Publikum“. (第四种观众). Dies sind Leute, die ihr Wissen erweitern möchten. Obwohl sie sich schwer tun, das westliche Theater zu verstehen, versuchen sie trotzdem dabei zu sein. Sie hoffen, das westliche Theater besser verstehen zu können, indem sie sich vermehrt damit auseinandersetzen.

Ich machte Fang Tong auf die Aussage Thomas Bernhards in *Minetti* aufmerksam, „der größte Feind des Schauspielers ist sein Publikum.“³⁰⁸ Er meinte, dass das die Meinung Bernhards sei, seine Perspektive dem Theater gegenüber. Fang Tong sagt, dass die zeitgenössischen Theaterproduktionen in China, eher der Unterhaltung dienen sollen, als gesellschaftskritische Themen anzusprechen. Hauptziel der Produktion ist der kommerzielle Erfolg. Ein Künstler muss seiner Meinung nach, jedoch die Misstände in der Gesellschaft aufzeigen, so gesehen hat Thomas Bernhard nicht unrecht, dass das Publikum der Feind des Künstlers sei.

9.5.2.5 一部成功的戏? - Ein erfolgreiches Stück?

Auf meine Frage, ob sie sich damals Gedanken gemacht hat, ob das Stück Erfolg bringen würde, antwortete Xu Jie, dass sie zur damaligen Zeit nicht daran gedacht

hat. Ebenso sagte die Regisseurin Cao Kefei anfangs, dass sie das Stück nur inszenieren wollte und darüber nicht allzu viel nachgedacht hat. Sie fand das Stück für China passend, da China auch eine lange Zirkustradition hat und so trotz kultureller Unterschiede, so eine Gemeinsamkeit bestehe, mit der sich das chinesische Publikum identifizieren kann.³⁰⁹ Durch die gewissenhafte Arbeit aller Teilnehmer, sei eine sehr gute Inszenierung entstanden. Alle waren zufrieden, da jeder versucht hat, aus dem Stück das Beste herauszuholen, was für Fang Tong ein Erfolg ist.³¹⁰ Fang Tong betont dabei, dass für ihn das Kriterium des Erfolgs nicht die Einnahmen an der Kartenkasse sind. Damals lag sowohl für das Publikum, als auch für die Teilnehmer, das Kriterium des Erfolgs im Gelingen der Aufführung selbst.³¹¹ Auch die Zusammenarbeit zwischen den Schauspielern empfindet Xu Jie als Erfolg. Nach der damaligen Aufführung hatte sie mit dem Publikum gesprochen, sie zeigten alle große Begeisterung. So wurde bewiesen, dass auch ein westliches Stück in China Leute begeistern kann. Im Jahre 2001 war das Theater noch sehr traditionell, es ist nicht mit der jetzigen Situation in China zu vergleichen. Ein Theaterstück ohne Handlung, mit Widersprüchen und mit unzähligen Wiederholungen, war äußerst selten in China vor 2001. So wurde den Zuschauern gezeigt, dass es auch eine andere Art von Theater gibt. Anfangs wollten sie die Sprache Bernhards in *Die Macht der Gewohnheit* durch die Übungen der Akrobaten bildlich darstellen, diese Darstellung ist nicht gut gelungen, meinte Xu Jie. Sie nannte mir ein Beispiel mit den zwei kleinen Mädchen, die ein Kunststück mit einem Tonggefäß in einer Szene vorgeführt haben, jedes Mal hatte das Publikum applaudiert, dieser Applaus ist nicht, was sie wollte, sie möchte durch diese Akrobaten keine Programmnummer vorführen, sondern wollte zeigen, dass die menschlichen Körper durch diesen unsichtbaren Druck sich unerträglich verrenken mussten, und stumpf, empfindungslos und schmerzlos geworden sind. Diese Unerträglichkeit empfinden sie dennoch als angenehm, weil das ihr normaler Zustand sei. Die Idee der Sache war, dass sie durch diesen Zustand mit den Akrobaten das Publikum zum Nachdenken erregen soll. Genau so wie jeder von uns, dem von der Gesellschaft die Körper so schmerzhaft verrenkt worden sind, und die Menschen dies nur nicht bemerkt haben, weil sie alltäglich das Selbe machen.

³⁰⁸ vgl. Minetti, a.a.O., S. 44.

³⁰⁹ Cao kefei. S. 2.

³¹⁰ Fang Tong S. 6.

³¹¹ Fang Tong S. 7.

Aber im Stück war die Verwendung der Akrobaten nicht ideal eingesetzt, sie wurde zu einer extra Einheit, die neben dem Stück aufgeführt worden war. Auch Zhang Bin weist auf diese nicht gut gelungene Zusammensetzung des Stücks hin.³¹²

Was Fang Tong in *Minetti* besser machen möchte, ist persönliche Empfindungen auf der Bühne genauer und besser darzustellen.³¹³ Im Großen und Ganzen ist das Stück ein erfolgreiches, natürlich gibt es immer Verbesserungsvorschläge. Die Regisseurin Cao ist zufrieden mit ihrer ersten Aufführung, sie ist auch der Meinung, wenn sie das Stück heute noch einmal inszenieren könnte, würde sie vieles anders machen.³¹⁴

³¹² Zhang Bin. S.3.

³¹³ Fang Tong S. 20.

³¹⁴ Cao Kefei S. 2-3.

9.5.3 《米奈蒂》 - Minetti

Während der Aufführung des Stücks *Die Macht der Gewohnheit* hatte Fang Tong schon von dem Stück *Minetti* von Cao Kefei und Xu Jie gehört. Sie diskutierten dieses Stück, und er fand *Minetti* damals schon sehr interessant. Dass er jetzt eine Chance hat, *Minetti* zu inszenieren, ist für ihn eine tolle Sache. Nachdem er das übersetzte Drehbuch gelesen hat, fühlte er sich von diesem Stück angezogen. Er ist ein Kunqu Schauspieler, und bei *Minetti*, findet er einige Spuren seines eigenen Schicksals in manchen Bereichen wieder. Diese persönliche Beziehung zu der Figur und seiner Empfindung des Stücks möchte Fang Tong auf der Bühne darstellen. Außerdem möchte er als Regisseur seine Kritiken und seine Ablehnungen dieser Welt gegenüber im Stück darstellen. Im Interview erfuhr ich, dass die Figur Minettis von einem Kunqu Schauspieler verkörpert wird, so fragte ich ihn nach seinem Grund. Er erzählte, erstens, dass er selber Kunqu Schauspieler ist, und so die Umgebung der Kunqu Schauspieler, seine Lebenslage und seine inneren Gedanken (内心世界) versteht und sehr gut kennt. Zweitens ist es die Situation des Kunqus, welche in der Tat die Lage der chinesischen Künstler im jetzigen China beschreibt, sie bringt eine von der Gesellschaft verfallene Kunst zum Ausdruck. (表现出是一处破落的社会). Er bezeichnet den Trend der letzten paar Jahre, dass immer mehr von den Chinesen Kunqu Vorstellungen besuchen, eher als falschen „Enthusiasmus“, es ist nur ein Trend der Zeit. Die Vernachlässigung und der Verfall von Kunqu existieren immer noch, meint Fang Tong. Im Gegensatz dazu wurde die chinesische Oper, die Popularität im In- und Ausland besitzt, schon seit 200 Jahren vermarktet. Die chinesischen Opern-Schauspieler empfinden diese Ablehnung, diese Vernachlässigung und ein Gefühl von der Gesellschaft vergessen worden zu sein nicht.

9.5.3.1 米奈蒂是一个怎么样的人? – Wie ist denn die Figur des Minetti?

Auf diese Frage antwortet er lachend mit „Minetti bin ich“³¹⁵ und sagte zu mir, dass er in einer ungünstigen Zeit lebe. (不和社会) Genauso wie Minetti kann er sich unmöglich mit dem Zeitalter harmonisieren und sich daran anpassen. Obwohl er in dieser Gesellschaft lebt, ist es kaum möglich, ihre Wertvorstellungen mit seinen inneren Werten zu vereinigen, so ist auch Minetti. Wenn Minetti aufgibt, sich aufopfert, die Gesellschaft duldet und sich harmonisiert, dann ist er nicht mehr Minetti. Für die Rolle Minettis hat er schon einen passenden Schauspieler, nämlich den Direktor des Nanking Theaters Yang Ming 南京话剧院院校. Fang Tong sieht Ähnlichkeiten zwischen Minetti und Yang. Einerseits ist Yang sehr groß gebaut, wie ein Deutscher und zeigt dennoch ab und zu ein wenig Verwirrung. Andererseits ist er aufgrund seiner Position als Direktor sehr klug und intelligent. Eine perfekte Mischung für die Rolle Minettis.³¹⁶

9.5.3.2 对立跟拒绝 - Gegensätze und Ablehnung

In seiner Minetti - Konzeption schreibt Fang Tong über Gegensatz und Ablehnung. Auf meine Frage, ob er als Künstler diese Gegensätze und die Ablehnung auch spüre, gab er offen zu, wenn es sich um einen wahren Künstler handelt, wird jeder von ihnen in China diese Gegensätze und die Ablehnung spüren. Es ist die Bestimmung der Kunst, sich gegen das Leben zu stellen. (天生的是要跟生活对立) Die Kunst stammt aus dem Leben, doch sie steht dennoch über ihm. Diese Ablehnung Thomas Bernhards, empfindet der heutige Künstler ebenfalls gegenüber der Welt, die ihm unsinnig und vulgär scheint. Durch dieses Vulgäre und Unsinnige kann man sich materiell bereichern, aber sie sind nicht, was ein echter Künstler ersehnt. Diese Gegensätze und die Ablehnung möchte er durch eine Barriere zwischen Minetti und den Marionetten auf der Bühne darstellen. Außer Minetti und das Mädchen in der Schlusszene, werden alle anderen Figuren durch

³¹⁵ Fang Tong. S. 11.

die Marionetten ersetzt. Die Welt der Marionetten symbolisiert oder stellt die seelenlose Welt dar. Genau in dieser Unterscheidung macht Fang Tong dem Publikum die Ablehnung und den Gegensatz deutlich. Es ist unmöglich, dass ein Künstler wie Minetti mit vulgären, von anderen gesteuerten, seelenlosen Marionetten zusammenkommen und mit ihnen leben kann. Diese Marionetten würden auch nicht wollen, dass ein „echter“ Mensch unter ihnen lebt. So entwickelt sich automatisch diese Ablehnung. Ich machte Fang Tong auf seine Konzeption aufmerksam, warum diese seelenlosen Marionetten unterschiedliche Masken tragen. Er weist darauf hin, dass sie verschiedene chinesische Opernmasken tragen. Unterschiedliche Figuren, unterschiedliche Geschichte, unterschiedliche Eigenschaften werden durch die verschiedenen Masken dargestellt. Wenn die Marionetten sie tragen, bekommen sie dadurch eine Seele, wenn nicht, sind sie nur eine leere Hülle. Ihr Zweck ist nicht lustig und interessant zu sein, sondern die Barriere zwischen diesen beiden Welten besser zum Ausdruck zu bringen. Deswegen werden die Szenen mit den Marionetten im Stück am langweiligsten und unlustigsten vorgetragen.³¹⁷

9.5.3.3 宣传 – Die Vermarktung

Für die geplanten Aufführungen in Europa, wird die Vermarktung des Stücks im Mittelpunkt stehen, sagt Fang Tong. Da Fang Tong nicht für die Vermarktung verantwortlich war, bin ich bei ihm nicht mehr ins Detail gegangen.

Während des Interviews mit Zhang Bin, der für die Vermarktung zuständig ist, erzählte er mir, dass er in der Einführungsphase die traditionelle Methode verwenden wird. Für das Stück werden Plakate und Flyer gedruckt und in den unterschiedlichen Verkaufs- und Informationsstätten wie Kaufhäusern, Ticketbüros, Theaterkassen und Universitäten usw. hinterlegt. Außerdem werden Flyer an den U-Bahn- und Autobusstationen verteilt und im Internet werden auf bestimmten Webseiten wie Sina, Sohu, Yahoo usw. Informationen darüber veröffentlicht. Die Kosten für die Einführungsphase werden ungefähr nur fünf bis sechstausend Yuan

³¹⁶ Fang Tong S. 16.

³¹⁷ Fang Tong S. 14.

betragen. Aber wenn das Stück genug Sponsoren und Unterstützung bekommen würde, so wird das Stück erweitert in den Zeitschriften, in den Zeitungen und im Fernsehen vermarktet. Auch die Wichtigkeit der Mundpropaganda und der Beziehungen innerhalb des Theaterkreises erwähnt er im Interview. Beziehungen spielen in China immer eine wichtige Rolle. Zhang Bin berichtet im Interview, dass er durch seine Beziehungen Werbezeit für sein Theaterstück im Fernsehen zur sehr günstigen Kosten erwerben kann.³¹⁸

Die Vermarktung von *Die Macht der Gewohnheit* bezeichnete die Regisseurin als unzureichend. Der damalige Produzent (den Name möchte sie nicht erwähnen) hatte neben diesem Stück noch parallel weitere Projekte laufen. Der Mundpropaganda hat beim Stück *Die Macht der Gewohnheit* eine wichtige Rolle gespielt, viele Zuschauer sind durch Weiterempfehlungen ins Theater gegangen um sich das Stück anzusehen. Die Regisseurin Cao ist bei dieser Frage nicht in die Details gegangen, und wieso es unzureichend war, ist offen geblieben.³¹⁹

³¹⁸ Zhang Bin. S. 17-18.

³¹⁹ vgl. Cao kefei. S. 3.

9.5.4 Thomas Bernhard

9.5.4.1 影像中的 Thomas Bernhard - Thomas Bernhard in der Erinnerung

Auf die Frage, wie Thomas Bernhard als Person in seiner Vorstellung sei, antwortet Fang Tong, dass Thomas Bernhard eine Person sei, die von dieser Welt und diesen Menschen von Grund auf enttäuscht worden ist. Bernhard hat ihn sehr stark beeinflusst, er ist der Meinung, dass alle Kunstschaffenden eine Seite des eitlen Ruhms haben. (虚荣的一面) Diese Seite ist „ein Mittel der Gesellschaft, um dich zu brechen“. Sobald der Künstler die eigentliche Hoffnungslosigkeit dieser Welt kennen gelernt hat, wird diese Seite des eitlen Ruhms langsam verschwinden. Genau diese Empfindung lässt ihn durch die Welt Thomas Bernhards die Welt neu kennen lernen. Der Eindruck hat sich seit der ersten Aufführung natürlich geändert, weil Fang Tong 2001 nur ein Schauspieler war, das Stück *Die Macht der Gewohnheit* vermittelt ihm nur ein persönliches Empfinden aus der Perspektive seiner Rolle. Aber jetzt als Regisseur, besonders *Minettis* Regisseur, findet er die Darstellung dieses persönlichen Empfindens auf der *Minetti* Bühne nicht als sinnvoll, sondern vielmehr dem Publikum gegenüber die Bedeutung dieses Stücks, nämlich die Kritik an dieser Welt /diese Gesellschaft vorzustellen. (对世界的批判)³²⁰ Im Unterschied zu Fang Tong sagt Regisseurin Cao Kefei, dass Bernhard ihr das Gefühl gibt, dass sich die Menschen immer in der Nähe des Abgrunds befinden. (深处,在深渊边处的人)³²¹

9.5.4.2 Bernhard 在中国的知名度 – Die Bekanntheit Bernhards in China

Auf die Frage, ob Thomas Bernhard durch diese zwei Aufführungen in China bekannt wird, antwortet Fang Tong mit nein. Da sich China mehr um moderne Unterhaltungsformen bemüht, werden Werke wie Thomas Bernhards nicht viel

³²⁰ Fang Tong S. 3.

³²¹ Cao kefei. S.3.

Einfluss darauf haben. Seine Werke werden nur in einem sehr kleinen Kreis vom Publikum und von Künstlern geschätzt und anerkannt. Viele Chinesen zurzeit bezeichnet er als „geldsüchtig“ und er drückte diese Sucht so aus: dass sie solange Geld verdienen werden, bis sie sterben. (睁开眼睛挣钱, 闭上眼睛享受), und Bernhards Werke werden sicher abgelehnt. Seiner Meinung nach, würde Thomas Bernhard das jetzige China auch ablehnen.³²²

Zhang Bin gab es in diesem Zusammenhang offen zu, dass die Werke Thomas Bernhards in China keinen großen Markt haben. Das Publikum besteht aus solchen, die mit dem Theater zu tun haben.

³²² Fang Tong S. 14.

9.5.5 戏剧的情况 Die Situation des chinesischen Theaters

9.5.5.1 中国政府对戏的关注 – die Aufmerksamkeit der chinesische Regierung dem Theater gegenüber

Beim Interview kam ich dazu, Fang Tong einiges über die Aufmerksamkeit der chinesischen Regierung im Theaterbereich zu fragen. Er erzählte, dass die chinesische Regierung dem Theater großer Aufmerksamkeit schenkt, jedes Jahr stellt sie eine große Summe zur Verfügung, um diese ins Theater und in die traditionelle Oper zu investieren. Aber diese Investition der chinesischen Regierung ist nur für das staatliche Theater vorbestimmt, die von privaten Firmen und Künstlern aufgeführten Stücke bekommen von der Regierung keine Unterstützungen. Natürlich gibt es Bestimmungen, die ein Stück erfüllen müsse, um diese Unterstützung zu erlangen. Die Voraussetzungen sind, dass die Kritiken bis zu einem bestimmten Grad, eine ideologiekonforme Kritik darstellen müssen. Sie darf demnach z.B. keine pornographischen Darstellungen beinhalten. Alle diese Voraussetzungen könnten zur Zensur (顾虑) der chinesischen Regierung führen.³²³

Auf meine Frage, ob das Stück Bernhards auch eine Unterstützung von der chinesischen Regierung bekommen könnte, wurde er nachdenklich. Er antwortete nach eine Weile darauf, dass es nicht möglich sei, eine Unterstützung zu beantragen, weil das Stück nicht der chinesischen, gesellschaftlichen Realität entspricht, seine Hoffnungslosigkeit den Menschen und dieser Welt gegenüber und seine Kritik an der Gesellschaft entsprechen nicht der Vorstellung der chinesischen Regierung. Bei *Minetti* kooperierten sie mit dem Nanjing Theater (南京话剧院), dieses Theater wurde teilweise privatisiert und gehört nicht mehr zur staatlichen Einheit. Das Theater hat das Recht, eigene Themen auszusuchen, bekommt dennoch jährlich staatliche Unterstützung. Fang Tong möchte mit *Minetti* eine Auslandstournee unternehmen und die Inszenierung des Stücks *Minetti* ist nicht für China geplant, sondern fürs Ausland. Diese grenzenübergreifenden Projekte sind genau die, die auch von der Regierung unterstützt werden.

³²³ Fang Tong S. 8.

9.5.6 «英雄广场» - Das Stück *Heldenplatz*

Fang Tong zeigte gleich Interesse, dieses Stück zu inszenieren. Er möchte einen „chinesischen Heldenplatz“ daraus machen, sah es aber in China als chancenlos an, das Stück aufzuführen. Danach erzählte er mir, wenn es möglich wäre, würde er es in Taipei inszenieren. Warum er das Stück in Taipei aufführen möchte, möchte er nicht erwähnen.

Cao Kefei findet, dass das Stück *Heldenplatz* sehr weit von China entfernt ist. Der *Heldenplatz* und der Tian An Men Platz sind verschieden. Der *Heldenplatz* besitzt einen starken österreichischen politischen Hintergrund, ist eine Geschichte über die Nazi, es handelt sich um die Juden. Deswegen findet sie, dass es eine österreichische Geschichte ist. Wie soll sie das Stück mit diesem Hintergrund ins Chinesische übertragen? Sie ist sicher, dass sie das Stück definitiv nicht inszenieren wird.

Im Gegensatz zu Cao und Fang sagte Xu Jie, dass sie sich vorstellen könnte, das Stück *Heldenplatz* zu inszenieren, wenn sie die Chance hätte. Sie fügte dazu, dass sie im Stück nicht vor hat, die chinesische Regierung oder Partei zu kritisieren, sondern mehr die vielen „dunklen Seiten“ der Menschlichkeit. Nicht nur Hitler hat diese „dunklen Seiten“, viele Menschen besitzen sie, überall, in jeder Gesellschaft. In China gibt es sehr viele Menschen, die wie Blinde überallhin folgen, wenn sie nicht aufpassen, könnte sich die Geschichte wiederholen. Sie möchte, dass sich keine Tragödie wiederholt, und findet deswegen das Stück für China als passend und wichtig.³²⁴

Auf meine Frage, ob bei der Übersetzung von *Heldenplatz* mehr Änderungen benötigt werden, antwortet Xu Jie, dass es nicht notwendig sei, weil das Stück realistischer ist als *Die Macht der Gewohnheit*. Die Sprache ist auch nicht schwer verständlich, was sie eventuell ändern wird, sind die Parteien, die Roten oder die Schwarzen, weil sie das Publikum in Verwirrung bringen wird. Auch über das Wiener Kaffeehaus wird sie versuchen nicht in die Details zu kommen. Wenn das

³²⁴ Xu Jie, S. 8.

Stück weiterhin *Heldenplatz* genannt würde, so können auch die Personennamen, Ortsnamen oder Straßennamen beibehalten werden, weil der Name *Heldenplatz* schon sagt, dass der Schauplatz des Stücks in Österreich sein wird. Es ist unnötig, selbst wenn sie das Stück in China aufführen sollte, den Platz zu „Tian an Men Platz“ umzubenennen. Das Wort „Platz“ ist für die Chinesen sensibel genug, sagt schon fast alles, sie braucht nicht mehr viel zu erklären, so gesehen muss sie in dieser Hinsicht im Stück nicht viel verändern.

9.5.7 Allgemeines

9.5.7.1 什么是艺术? - Was ist Kunst?

Für Fang Tong persönlich ist Kunst ein Entfliehen vor der Realität und der jetzigen Gesellschaft. Es ist auch der beste Weg in die heutige Gesellschaft, außer diesem sieht er keinen anderen Weg mehr, „keinen einzigen Weg mehr“.³²⁵

(对我个人来讲是逃避，逃避生活的一个最好的途径。逃避今天的社会现实的最好的途径。也是走进今天社会现实的一个最好的途径，除此之外我没有什么路，没有什么路了)

Für Fang Tong ist ein erfolgreiches Stück ein gut besuchtes Stück. Seine Meinung ist:

Wenn diese Leute nicht mal wissen, dass ich die Gesellschaft, die Realität und sie selbst kritisiere, wenn sie nicht mal wissen, dass ich sie alle kritisiere, wozu ist meine Kritik dann da? Welchen Sinn hat meine Kritik dann noch?

(如果我批判这个社会，我批判这个社会的现实，我批判这些人，可是这些人根本不知道，我在批判他们，那我的批判又有什么意义呢?)³²⁶

Erfolg ist für ihn, dass seine Theaterwerke auch wahrgenommen werden, und die Zuschauer dazu angeregt werden, durch seine Inszenierung über unsere Gesellschaft und übers Leben nachzudenken. Fang Tong fügte noch dazu, dass seine Art der Kritik nicht so ins Extreme geht, wie die von Bernhard. Der Unterschied zwischen seiner Kritik und der von Bernhard ist, dass die Zuschauer mitkritisieren und ihm entgegenkommen.

³²⁵ Fang Tong. S. 14.

³²⁶ vgl. Fang Tong. S. 16.

9.5.7.2 访问奥地利 - Der Österreichbesuch

Auf meine Fragen, ob er gerne nach Österreich kommen würde, nachdem er das Stück inszeniert hat, überlegte er und sagte, dass er einerseits sehr gerne nach Österreich kommen würde, andererseits Angst davor hat, er hat Angst, dass das Land Österreich zu schön für ihn sein könnte und ihn dadurch beeinflussen würde, und er das „hässliche“ Österreichbild Thomas Bernhards nicht mehr fühlen könnte.

9.5.7.3 话剧的费用 - Die Kosten eines Theaterstücks

Die Kosten für ein Theaterstück sind meistens nicht hoch, ein gewöhnliches in kleinem Rahmen aufgeführtes Werk würde ungefähr 200 000 Yuan kosten. Die kalkulierten Kosten für das Stück *Minetti* belaufen sich laut dem Sponsorplan von Zhang Bin auf 250 000 Yuan. Außer den Werbungs- und Theaterkosten, sind hier schon die Gagen der Schauspieler inkludiert. Aus dem Interview mit ihm erfahre ich, dass die Schauspielergagen bei einer Theaterproduktion in China viel niedriger sind als bei einer Filmproduktion. Zhang Bin erzählt mir ausführlich, dass die Gage von Li, der die Hauptrolle Caribaldis in *Die Macht der Gewohnheit* gespielt hat, pro Tag 100 Yuan betragen haben. Die anderen Schauspieler bekamen dagegen nur 80 Yuan am Tag. Auch die Verpflegung war nicht inkludiert, das einzige, was sie noch dazu bekamen, war ein Abendessen, wenn ab Mittag geprobt wurde. Die Schauspieler, die aus einer anderen Stadt anreisen mussten, waren verpflichtet, sich selbst eine Wohnmöglichkeit zu organisieren. Jedem von ihnen ist bewusst, dass sie für ein Theaterstück wenig bekommen, weil sie den Markt kennen und sie nur aus eigenem Interesse dabei sind, meinte Zhang Bin.³²⁷

9.5.7.4 书市 - Der Büchermarkt

In China gibt es heute zwei Absatzmärkte für Bücher, zu dem einen gehören die Bestseller, aus verschiedenen Bereichen der Literatur, solange sie die politische

und pornographische Bestimmungen nicht überschreiten, sind die Verkaufszahlen für sie sehr gut. Zum anderen Absatzmarkt zählt ernstere Literatur, wie Wirtschaftsbücher und philosophische Bücher, für sie ist der Markt viel besser geworden und die Bücher sind jetzt leichter zu vermarkten als früher, berichtet Xu Jie im Interview. Der Verlag, der ihr Buch herausgebracht hat, vermarktet leichte allgemeine philosophische und psychologische Bücher, die den Leser zum Nachdenken bringen. Genau diese Bücher finden zurzeit in China viele Leser. Xu Jie denkt, dass der Verlag ihr Buch aufgrund der Veränderung des chinesischen Büchermarkts die Biographie Bernhard veröffentlicht hat. Es existiert so gesehen eine Gruppe von Lesern in China, die sich für die ernstere Literatur interessiert. Weiters sind fast alle der Exemplare der Bernhards Biographie, schon verkauft worden, teilte mir Zhang Bin mit.³²⁸ So gesehen gibt es in China dennoch einen relevanten Markt.

9.5.8 将来的项目 - Die zukünftigen Projekte

Xu Jie erzählt mir, dass sie viele Zitate Bernhards ausgezeichnet findet, wenn sie später die Möglichkeit hätte, würde sie die interessanten Abschnitte und Zitate seiner Werke dem Leser vorstellen. Der Nachteil einer Aufführung ist es, dass nach einer Inszenierung diese oft vergessen wird, aber die schriftlichen Ausarbeitungen können aufbewahrt und hinterlassen werden. Sie möchte auch demnächst einige Drehbücher herausbringen, damit die Interessenten sie jeder Zeit sie lesen können.

³²⁷ Zhang Bin, S.28.

³²⁸ Zhang Bin Interview S. 12.

9.6 Resümee

Der Kern meines Themas ist, inwieweit sich die Rezeption Bernhards in China entwickelt hat? Welche Stücke wurden bis zum jetzigen Zeitpunkt aufgeführt? Wie war die Uraufführung des Stücks *Die Macht der Gewohnheit*? Wie wird die Rezeption weitergehen?

Als positiv wird die Inszenierung seiner Uraufführung *Die Macht der Gewohnheit* bewertet, natürlich sind etliche Verbesserungsvorschläge von den Befragten vorhanden, die während der Aufführung, als nicht „gut gelungen“ bezeichnet worden sind, wie z.B. die Darstellung der Akrobaten. Aus der Herausforderung ein für sie nicht leicht verständliches Werk Bernhards aufzuführen, haben die Teilnehmer das Beste gemacht und können heute von sich sagen, als erste, die Werke Bernhards nach China gebracht zu haben.

Anfangen bei der Idee der Regisseurin Cao, hat sich die Rezeption sehr gut entwickelt, nach der Aufführung des ersten Stücks ist das zweite Stück bereits fertig geprobt. Ob diese Entwicklung auch ununterbrochen weiter gehen wird, ist heute noch nicht zu beantworten. Xu Jie erwähnte im Interview, dass China sich in einer Aufbruchstimmung befindet, und sich mehr denn je dem Westen geöffnet hat. So hat natürlich auch das westliche Theater die Chance seinen Stellenwert im chinesischen Kulturbewusstsein zu etablieren. Dies setzt natürlich voraus, dass die Theatermacher ihre einmalige Chance auch nützen, denn mit wachsendem Wohlstand und steigendem Bildungsniveau wird auch die Nachfrage im Kulturbereich steigen. Jetzt liegt es in der Hand der Theatermacher die Nachfrage zu stillen.

Thomas Bernhards Stücke sind extrem schwierig zu verstehen und vom chinesischen Publikum nicht leicht zu akzeptieren. Seine Sprache ist für das chinesische Publikum eine unbekannte bzw. ungewöhnliche Sprache, sein Theater hat keine Geschichte, keine Handlung und „von Anfang bis zum Ende nur ein paar Leute, die von etwas erzählen und nichts passiert,“ teilt der Regisseur Fang Tong im Interview mit.³²⁹ Das sind alles Herausforderungen für das chinesische Publikum. Aber die Aufgabe eines Theater ist die Veränderung, das Einst, die frühere Ge-

³²⁹ Fang Tong S. 9

wohnheit und Bedeutungsgestalt zu ändern. Zhang Bin erwähnte auch, dass die Anzahl der Theaterbesucher gestiegen ist, beispielsweise in Beijing gab es im Jahre 2007 um die 30 000 Theaterbesucher. Ein Jahr später erzählt Zhang Bing, dass bereits an die 50 000 Theaterbesucher³³⁰ registriert wurden. Diese Gruppe von Zuschauern bildete sich in den letzten Jahren, nachdem bei vielen Chinesen der Lebensstandard gestiegen war. Abgesehen von den Zuschauern, schätzen auch die Schauspieler das Theater als die höchste Kunst der Literatur, sonst würden sie nicht für solch geringe Gagen in einem Theaterstück mitspielen.³³¹

Aufgrund meiner Recherchen wurden ersichtlich, dass ein Werk Bernhards aus der jetzigen Sicht kein gewinnbringendes bzw. kein marktorientiertes ist. In dieser Hinsicht, ist auch wichtig zu erwähnen, dass die chinesische Regierung, nicht nur die staatlichen Theater, sondern auch ausländische „kritische“ Produktionen mehr unterstützen sollte. Auch eine intensivere Unterstützung seitens Österreichs wäre wünschenswert. China wird in Zukunft eine wichtige Rolle im Theaterbereich spielen, und es wäre sicher vorteilhaft für Österreich, Bernhards Werke, die österreichische Besonderheiten besitzen, in China zu vermarkten. Xu Jie erwähnte im Interview auch, dass das Ansehen Österreichs dadurch auch verbessern wird, indem es sich nicht nur als „das Land der Musik“, sondern auch als ein Land „der Kultur und der Literatur“ im Ausland präsentieren kann.³³²

Ein Nachteil ist bestimmt, dass es in China kein Datenerhebungssystem im Theaterbereich gibt, es würden sich sonst sicher mehr Regisseure finden, die sich mit Bernhard auseinandersetzen, aber ihnen fehlen das dazugehörige Wissen und die Materialien. Fang Tong, ein Regisseur, der keine ausländische Ausbildung genossen hat, zum Beispiel, musste große Anstrengungen unternehmen, um die wenigen Informationen, die er sammeln konnte zu bekommen.

Eine wichtige Grundlage für die weitere Entwicklung der Rezeption wird sicher die Aufnahme der weiteren Werke sein, die in China noch unbekannt sind. Außer den zwei besprochenen Werken, sind die anderen Theaterstücke noch zu überset-

³³⁰ Zhang Bin hat die Zahlen aufgrund von inszenierten Aufführungen in den Theater, alle aufgeführten Stücke von den jeweiligen Regisseur, die Häufigkeit der Aufführungen und auf die Basis von verkauften Tickets sehr grob ermittelt. Vgl. Zhang Bin Interview.

³³¹ vgl. Zhang Bin Interview. S. 11 – 12.

³³² Xu Jie Interview. S.9

zen und aufzuführen. Bei der chinesischen Bernhard-Rezeption kommt es auf die Frage der Vermittlung des „Inhalts“ und der „Form“ an. Die Kritiker können nur selten Deutsch, so wird die Sprache bzw. die Interpretation der Figuren Bernhards missverstanden. Dies ist für das Verständnis der Werke Bernhards wichtig, auch zahlreiche akademische Rezeptionen in Form von kommentierten Ausgaben, Biographien, Übersetzungen, Analysen und Sammelbänden wie die von Schmidt-Dengler, Hofmann, Porcell und Meyerhofer und viele anderen in China zu veröffentlichen wäre wichtig.

10 Zusammenfassung

Die Beschäftigung mit dem Thema hat mir einen tieferen Einblick in die Rezeption Bernhards in China ermöglicht. Besonders von der persönlichen Interaktion mit den Schauspielern, dem Regisseur, und der Übersetzerin im Rahmen der Interviews konnte ich profitieren. Auch die Forschung in China hat mich um viele neue Eindrücke im Bereich des chinesischen Theaters sowohl in kultureller und geschichtlicher als auch theoretischer Art und Weise bereichert. Nicht nur in Bezug auf meine Arbeit, sondern auch in persönlicher Hinsicht habe ich unglaublich viele neue Erfahrungen gewonnen.

In China hat eine „Wende“ in der Neuzeit stattgefunden, und heute ist eine Entpolitisierung oder bei den Jungen eine Ablehnung jeglicher kommunistischer Politik festzustellen, das Interesse an westlichen Werken wird immer mehr steigen, so sehe ich auch eine Chance Werke Bernhards in der Zukunft aufzuführen. Trotz der Ablehnung der staatlichen Institutionen werden die Werke in dieser Hinsicht problemlos akzeptiert werden.

China hat noch einen langen Weg vor sich, um die Rezeption Bernhards zu verbreiten. Es ist dennoch ein sehr positives Zeichen, dass das Stück überhaupt in China aufgeführt konnte. Das Publikum, oder zumindest jene, die bei der Inszenierung waren, denen Bernhards Name nicht nur bekannt ist, sondern die ihn auch im modernen chinesischen Theater aufgenommen haben, würden dies sicher begrüßen.

Um eine langfristige Rezeption der Werke Bernhards in China zu schaffen, müssen sowohl die Kritiker als auch das Publikum sich an das Schaffen Bernhards heranarbeiten.

Interessant wäre sicher eine erneute Untersuchung in ein paar Jahren, dann könnte sich vielleicht besser herauskristallisieren, inwieweit sich die Rezeption geändert hat. Und welche neuen literarischen Werke Bernhards sich in China verbreitet haben, oder ob das chinesische Publikum überhaupt jemals eine Wiederaufführung dieser zwei Werke sehen wird.

11 Literaturquellen

Primärliteratur

Bernhard, Thomas: Die Macht der Gewohnheit. Frankfurt am Main 1974. Suhrkamp.

Bernhard, Thomas: Minetti – Ein Portrait des Künstlers als alter Mann. Frankfurt am Main 1977: Suhrkamp.

Bernhard, Thomas: Der Theatermacher. Frankfurt am Main 1984: Suhrkamp.

Bernhard, Thomas: Verstörung: Roman/Thomas Bernhard. Frankfurt am Main 1967: Insel.

Bernhard, Thomas: Die Jagdgesellschaft. Frankfurt am Main 1983: Suhrkamp.

Bernhard, Thomas: Ein Fest für Boris. Frankfurt am Main 1970: Suhrkamp.

Bernhard, Thomas: Heldenplatz. Frankfurt am Main 1988: Suhrkamp.

Bernhard, Thomas: Auslösung: ein Zerfall/Thomas Bernhard. Frankfurt am Main 1988: Suhrkamp.

Bernhard, Thomas: Der Keller: eine Entziehung. München 1974: Dtv.

Bernhard, Thomas: Der Stimmenimitator. Frankfurt am Main 1978: Suhrkamp.

Bernhard, Thomas: Ereignisse. Frankfurt am Main 1991: Suhrkamp.

Bernhard, Thomas: Alte Meister. Frankfurt am Main 2003: Suhrkamp.

Bernhard, Thomas: Beton. Frankfurt am Main 1982: Suhrkamp.

Bernhard, Thomas: È una tragedia? È una commedia? Übersetzung: Vittoria Rivelli Ruberl, in: Adelphiana. Milano 1971.

Ma, Wen Tao 马文涛: Alte Meister und weitere drei Werke von Thomas Bernhard. 历代大师伯恩哈德作品选.北京 2 0 0 6 年 1 1 . 三联书店.

Zeitungsartikel

Bernhard, Thomas: Die Kleinbürger auf der Heuchelleiter. In: Die Zeit, 17.2.1978.

Blume, Georg: Mao als Zirkusdirektor. In: Die Zeit, Mai 2001.

Fried, Erich: Spinnt Thomas Bernhard? In: Wochenpresse, 13. 12. 1983.

Kathrein, Karin: Ein Zug zur Literaturfeindlichkeit. Stellungnahmen zur Beschlagnahme von Thomas Bernhards „Holzfällen“. In: Die Presse (Wien), 31. August 1984.

Le Nouvel Observateur, 2. 3. 1989.

Rumler, Franz: Alpen-Beckett und Menschenfeind. In: Spiegel, 31.7.1972, S. 98.

Spiel, Hilde. Publikumserfolg für Thomas Bernhard: Eine Premiere in Salzburg. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.7.1974, S. 15.

Spiel, Hilde: Thomas Bernhards Dichtung aus der Abstraktion gerettet: Uraufführung der Komödie „Die Macht der Gewohnheit“ bei den Salzburger Festspielen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. 7. 1974, S. 17.

Internetquellen

http://www.zeit.de/2007/30/Cao_Kefei stand 02 Aug. 2008
<http://ent.sina.com.cn/h/2001-10-24/61133.html> stand 01. Aug. 2008-08-02
<http://www.boubo.com/event/view.php?id=8371> stand. 20. Aug. 2008
http://blog.mdbchina.com/news/post_721994/ stand 25. Aug. 2008
<http://ent.sina.com.cn/m/c/f/fndwx/index.html> stand 22. Sep. 08
<http://www.thefirst.cn/264/2007-03-23/56700.htm> stand 23. Sep. 08
<http://www.literaturhaus.at/zirkular/ausstellungen/thbernhard/> stand 24. Sep. 08
<http://rhein-zeitung.de/on/98/10/12/topnews/minetti.html> stand 14. Okt. 08
<http://www.theaterkanal.de/news/monatsschwerpunkt-des-zdftheaterkanal-bernhard-minetti-/> stand 14. Okt. 08
<http://www.heikoklotz.de/CV-BilderundEcho.htm> stand 15. Okt. 08
www.china.com.cn/culture/zhuanli/huaju/node_7017364.htm stand 16. Okt. 08
www.gmw.cn/CONTENT/2007-05/10/content_603838.htm stand 16. Okt. 08
www.land.lu/html/dossiers/dossier_theatre/minetti_101106.html stand 16. Okt. 08
<http://www.duden.de>, stand 17. Okt. 08
http://big5.china.com.cn/culture/zhuanli/huaju/2007-04/20/content_8145612.htm,
stand 06. Nov. 2008
Zhang, Yushu: Österreichische Literatur in China. Beijing: September 1999.
Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Nr.7.
<http://www.inst.at/trans/7Nr/yushu7.htm> stand 06. November 2008

DVD – Materialien:

Fleischmann: Das war Thomas Bernhard. Fernsehdokumente 1967-1988.

DVD von *Die Macht der Gewohnheit* 习惯势力:奥地利名剧. 北京戏剧家协会. 2001年十一月.

Szenenausschnitte von *Minetti*

Aufsätze und Artikel

Andreev, Alexander: „Ein Nationalist. Bernhard in Bulgarien.“ In: Wolfram, Bayer unter Mitarb. Von Claude Porcell (Hrsg.): *Kontinent Bernhard: zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien 1995: Böhlau, S. 478-484.

Barthofer, Alfred: King Lear in Dinkelsbühl. Historisch-Biographisches zu Thomas Bernhards Theaterstück Minetti, In: *Maske und Kothurn* 23. Graz 1977: Böhlau, S. 159-172.

北京剧坛上的外国戏. In: *中国戏剧*. 2004 No. 7. S. 56-59.

Benjamin, Walter: „Die Aufgabe des Übersetzers.“ In: Störg, Hans Joachim (Hrsg.): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt 1973: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 156-169.

Bernhard, Thomas: Drei Tage. In: *Thomas Bernhard: Der Italiener*, Salzburg 1971: Residenz, S. 153.

Berthier Verondini, Isabella: „Trilogia dell'intellettuale. Frost, Verstörung, Das Kalkwerk di Thomas Bernhard.“ In: *Studi Germanici* –Istituto italiano di studi germanici 1974: Editioni dell'Ateneo, S. 69-97.

Bock, Werner: „Über das Unübersetzbare in der Dichtung.“ In: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt, Jahrbuch 1956*. Heidelberg 1957, S. 67-71.

Chinesisches Theater. 中国话剧, 中国文化艺术丛书, 曲润海, 孙维学总主编 /主编》田本相, 北京, 1998。12/ 1999 年一月北京第一版, S.3-5.

Craciun, Ioana: Das groteske Bild des Numinosen in Thomas Bernhards Komödie *Die Macht der Gewohnheit*. In: Honold, Alexander und Joch, Markus (Hrsg.): *Thomas Bernhard: die Zurichtung des Menschen*. Würzburg 1999: Königshausen und Neumann. S. 223-233.

Couling, Della: „Champagner mit einer Prise Strychnin. Bernhards Theaterstücke in England.“ In: Wolfram, Bayer unter Mitarb. Von Claude Porcell (Hrsg.): *Kontinent Bernhard: zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien 1995: Böhlau, S. 420ff.

Daviau, Donald G.: „The Reception of Thomas Bernhard in the United States.“ In: *Modern Austrian Literature*. Volume 21. Nos. 3/4., 1988, S. 243-276.

Ding, Yang Zhong 丁扬中: 今天, 中国剧作家向布莱希特学什么? In: *中国戏剧* No. 6. S. 40-43.

Donnenberg, Josef: „Thomas Bernhards Zeitkritik und Österreich.“ In: *Literarisches Kolloquium. Thomas Bernhard. Materialien*. Lachinger, Johann und Pitterschscher, Alfred. (Hrsg.): 1994: Publication, S. 53-72.

Donnenberg, Josef: „Thomas Bernhard und Österreich.“ In: *Österreich in Geschichte und Literatur* 14. 1970, H.5, S. 237.

Ji, Junxiang: Die Waise der Familie Zhao. In: Fu, Xihua: *Yuandai zaju quanmu*, Peking 1957. S. 114-115.

Fei, Shi 飞石: Die Waise der Familie Zhao in Deutschland“赵氏孤儿“在德国. In: *Zhong Guo Xi Ju* 中国戏剧. 2004. No. 10. S. 56-57.

Forte, Luigi: „Thomas Bernhard oder die Macht der Verzögerung. Kunst und Künstler im Frühwerk Bernhards.“ In: Gebesmaier, Franz und Pitterschscher, Alfred (Hrsg.): *Bernhard-Tage Ohlsdorf*. Plöchl 1996: Publication, S. 222ff.

Fortea, Carlos: „Der beste Schriftsteller des spanischen Realismus. Thomas Bernhard in Spanien.“ In: Wolfram, Bayer unter Mitarb. Von Claude Porcell (Hrsg.): *Kontinent Bernhard: zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien 1995: Böhlau, S. 319-337.

Friedenthal, Richard: „Übersetzte Werke repräsentieren die Weltliteratur.“ In: Rolf Italiaander (Hrsg.): *Übersetzen; Vorträge und Beiträge*. Original von University of Michigan 1965: Athenäum, S. 23.

Glowacka, Malwina: „Dramen von Thomas Bernhard auf polnischen Bühnen.“ In: Malgorzata, Sugiera (Hrsg.): *Ein schwieriger Dialog: polnisch-deutsch-österreichische Theaterkontakte nach 1945*. Kraków 2000: Ksiegarnia Akademicka. S. 149-156.

Goethe, Johann Wolfgang: „Maximen und Reflexionen.“ In: *ders.: Werke in 14 Bänden*. Bd. 12. Hamburger Ausgabe, 1960, S. 487.

Grimm, Jacob: „Über das pedantische in der deutschen sprache.“ In: Jacob, Grimm (Hrsg.): *Reden und Abhandlungen*. Berlin 1864: Harrwitz und Gossmann, S. 327ff.

Grohotolsky, Ernst: „Die Macht der Gewohnheit oder Die Komödie der Dialektik der Aufklärung.“ In: Bartsch, Kurt (u.a.) (Hrsg.), *In Sachen Thomas Bernhard*. Königstein 1983: Athenmäum, S. 91-106.

Haider-Pregler, Hilde: „Das Theater ist eine von vielen Möglichkeiten es auszuhalten.“ Der dramatische Schriftsteller Thomas Bernhard. In: *Theater in Österreich. 1988/89. Das Österreichische Theaterjahrbuch*. Wien 1990: Zsolnay, S. 55-65.

Hoell, Joachim: Die Bücher des Geistesmenschen. Thomas Bernhards Bibliothek des bösen Geistes. In: Hoell, Joachim; Honold, Alexander; Luehrs-Kaiser, Kai (Hrsg.): *Thomas Bernhard – eine Einschärfung*, Berlin 1998, S. 26-31.

Höller, Hans: «Es darf nichts Ganzes geben», und «In meinen Büchern ist alles künstlich» Eine Rekonstruktion des Gesellschaftsbilds von Thomas Bernhard aus der Form seiner Sprache. In: Jurgensen, Manfred (Hrsg.): *Bernhard: Annäherungen*. Bern 1981: Francke, S.45.

Höller, Hans: Selbstporträts des Künstlers als alte Mann. Zu typischen Figuren bei Thomas Bernhard, Franz Grillparzer und Adalbert Stifter. In: Gebesmair, Franz und Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Bernhard-Tage Ohlsdorf «In die entgegengesetzte Richtung», Thomas Bernhard und sein Großvater Johannes Freumbichler*. Publication: Weitra. S. 202.

Honold, Alexander: „Die Macht der Gewohnheit.“ In: Honold; Markus Joch (Hrsg.). *Thomas Bernhard: Die Zurichtung des Menschen*. Würzburg 1999: Königshausen und Neumann, S.52-67.

Horvat, Dragutin: „Die Rezeption Thomas Bernhards in Kroatien.“ In: Huber, Martin, (u.a.) (Hrsg.): *Thomas Bernhard Jahrbuch 2004*. Wien 2004: Böhlau, S. 135-140.

Jähnichen, M.: „Gesichtspunkte bei der Übersetzungsanalyse und ihre Anwendung auf die Übersetzungen tschechischer Volkslieder ins Deutsche.“ In: *Zeitschrift für Slawistik*, 8, Berlin 1963: Akademie, S. 540-558.

Kada, O., Gossing, G.: „Ein Deutsch – zwei Übersetzungen?.“ In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe*, 17, Leipzig 1968, S. 185-188.

Kang, Hong Xin: „Brechts Einfluss in China in den letzten 20 Jahre“ 康洪兴/布萊希特对中国内地近二十年来话剧艺术的影响 In: *中国戏剧* No. 7. S. 21-23.

Kafnitz, Dieter: Die Problematisierung des individualistischen Menschenbildes im deutschsprachigen Drama der Gegenwart. In: *Basis Bd. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur 10*. Frankfurt 1980, S. 114-117.

Kajtár, Maria: „Eine trotz allem vertraute Welt. Zur Rezeption in Ungarn.“ In: Wolfram, Bayer unter Mitarb. Von Claude Porcell (Hrsg.): *Kontinent Bernhard: zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien 1995: Böhlau.

Klopstock, Friedrich Gottfried: „Ausgewählte Werke“. In , Darmstadt 1962.“ In: *von der Nachahmung des griechischen Silbenmaßes im Deutschen, 1038-1048; die Epigramme An Boileaus Schatten, 187, und Der nicht kleine Unterschied*, S.190.

Komarnytska, Tetjana: „Versuch einer interkulturellen Bernhard-Rezeption in der Ukraine.“ In: Hoell, Joachim (Hrsg.): *Thomas Bernhard – eine Einschärfung*. Berlin 1998: Vorwerk, S. 96-98.

Kuwabara, Hisako: „Wien und Musik: Thomas Bernhard in Japan.“ In: Hoell, Joachim (Hrsg.): *Thomas Bernhard – eine Einschärfung*. Berlin 1998: Vorwerk, S. 99.

Leh, Almut: Forschungsethnische Probleme in der Zeitzeugenforschung, in: BIOS, jg.13, Heft 1, 2000 S. 67-76.

Liu, Xiao Tian 刘小田: 90 年代德国舞台上的布莱希特戏剧实践和剧评界的评价。In: 中国戏剧 No. 7. S. 24 – 26. und ein weiterer Artikel im Heft No. 8.

Mittermayer, Manfred: Die schaurige Lust der Isolation. Vorschläge zum Verständnis von Thomas Bernhards Schreiben. In: A. Pitterschatzsch/J. Lachinger (Hrsg.): *Literarisches Kolloquium Linz 1984: Thomas Bernhard Materialien*. Linz 1985: S. 74.

Mikulska-Frindo, Ewa: „Seit vier Jahrzehnten in Polen – Tendenz steigend“. Zur Rezeption Thomas Bernhards in Polen. In: Huber, Martin, (u.a.) (Hrsg.): *Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/2006*. Wien 2006: Böhlau, S. 139-15.

Niethammer, Lutz: Oral History in USA. O.o. S.31.

Nietzsche, F.: „Zum Problem des Übersetzens“ - Stellen aus «Die fröhliche Wissenschaft» und «Jenseits von Gut und Böse». In: Störig, Hans Joachim (Hrsg.): *Das Problem des Übersetzens*. 1963, S.137.

Prusek, J.: „A Few Notes on the Literary Aspects of the May Fourth Movement“, in: The May Fourth Movement in Hcina, Major Papers Prepared for the XX. International Congress of Chinese Studies, Prague 1968, S. 143-164.

Porcell, Claude: „Die Verklärung des heiligen Bernhard. Zur Rezeption der Erzählprosa in Frankreich.“ In: Wolfram, Bayer unter Mitarb. Von Claude Porcell (Hrsg.): *Kontinent Bernhard: zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien 1995: Böhlau, S. 241-267.

Reitani, Luigi: „Wenn die Metaphysik zur Politik wird. Zur Bernhard-Rezeption in Italien.“ In: Wolfram, Bayer unter Mitarb. Von Claude Porcell (Hrsg.): *Kontinent Bernhard: zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien 1995: Böhlau, S. 296-317.

Rosbacher, Karlheinz: „Quänger-Quartett und Forellen-Quintett: Prinzipien der Kunstaübung bei Adalbert Stifter und Thomas Bernhard.“ In: Bartsch, Kurt (u.a.) (Hrsg.): *In Sachen Thomas Bernhard*. Königstein 1983: Athenäum, S. 69-70.

Satonsky, Dimitri: „Der sowjetische Bernhard oder Die Macht der Tradition. Zur Rezeption in Russland und in der Ukraine.“ In: Wolfram, Bayer unter Mitarb. Von Claude Porcell (Hrsg.): *Kontinent Bernhard: zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien 1995: Böhlau, S. 401-417.

Schmidt-Dengler, Wendelin: „Bernhards Scheltreden. Um- und Abwegen der Bernhard-Rezeption.“ In: Wendelin Schmidt-Dengler: *Der Übertreibungskünstler*. Wien 1989: Sonderzahl, S. 101.

Schmidt-Dengler, Wendelin: „Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen.“ In: Jurgensen, Manfred: *Bernhard: Annäherungen*. Bern 1982: Francke, S. 129ff.

Siebenhaar, Klaus: „Unternehmen Theater. Theorie und Praxis des Theatermarketings im Wandel der Zeiten.“ In: Jansen, Wolfgang (Hrsg.): *Unterhaltungstheater in Deutschland: Geschichte – Ästhetik – Ökonomie. Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst*. Bd.4, Berlin 1995: Weidler, S.115.

Stieg, Gerald: „Überlegungen zur Rezeption der österreichischen Gegenwartsliteratur in Frankreich. Am Beispiel Thomas Bernhards und Elias Canetti.“ In: Scheichl, Sigurd Paul und Gerald Stieg (Hrsg.): *Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Akten der Jahrestagung 1982 der französischen Universitätsgermanisten in Innsbruck*. Innsbruck 1986, S. 231-248.

Stork, Charles Wharton: „Verse Translation from the Modern Scandinavian.“ In: *Scandinavian Studies*, 1948: The Society, S.65-81.

Tong, Dao Ming 童道明.中国人眼中的外国话剧. In: 中国戏剧. 1998年第9期,第10期,第11期,第12期和1999年第1期.

Trautwein, Wolfgang: „Komödietheorie und Komödie. Ein Ordnungsversuch.“ In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 27. 1983, S. 86-123.

Tunner, Erika: Scheitern mit Vorbedacht. In: Manfred Jurgensen (Hrsg.): *Bernhard: Annäherungen*. Bern 1981: Francke. S. 231.

Vogt, Steffen: „Zur Sprache bringen. Thomas Bernhard als politischer Autor.“ In: Hoell, Joachim (Hrsg.): *Thomas Bernhard – eine Einschärfung*. Berlin 1998: Vorwerk, S. 10.

Weisgerber, Leo: „Übersetzungsfehler im Südtirol-Konflikt, Innsbruck (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 10) (detaillierte Analyse in: L.W., Vertragstexte als sprachliche Aufgabe. Formulierungs-, Auslegungs- und Übersetzungsprobleme des Südtirol-Abkommens von 1946.“ In: *Sprachforum*, Beiheft Nr. I, 1961).

Winkler, Jean-Marie: „Un autrichien à Paris. Thomas Bernhard au Festival d'Automne 1988.“ In: *Austriaca* Nr. 28, Rouen, Juni 1989, S. 145-149.

Winkler, Jean-Marie: „Rezeption und/oder Interpretation.“ In: Huber, Martin u. Schmidt-Dengler, Wendelin: *Wissenschaft als Finsternis?* Köln 2002: Böhlau, S. 163-180.

Winkler, Jean-Marie: „Todesengel, Nihilist und Prophet. Die Rezeption der Bühnenwerke in Frankreich 1986-1991.“ In: Wolfram, Bayer unter Mitarb. Von Claude Porcell (Hrsg.): *Kontinent Bernhard: zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien 1995: Böhlau, S. 270-295.

Winter, W.: „Impossibilities of Translation.“ In: W. Arrowsmith, R. Shattuck: *Craft and Context of Translation. A Symposium*. 1961: Austin, S. 68-82.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main 1973: Suhrkamp.

Benn, Gottfried: Gesammelte Werke in vier Bänden, Wiesbaden 1959: Limes.

Bentz, Oliver: Thomas Bernhard – Dichtung als Skandal. Würzburg 2000: Königshausen und Neumann.

Bernhard, Minetti, Erinnerungen eines Schauspielers. Rühle, Günther (Hrsg.), Stuttgart 1985: Deutsche Verlagsanstalt.

Bernhard, Minetti: Bernhard Minetti (Hrsg.), Stiftung Archiv der Akademie der Künste. 2004: Propyläen.

Betti, Emilio: Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften, Tübingen 1967: Siebeck.

Bloemsaat-Voerknecht, Liesbeth: Thomas Bernhard und die Musik: Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register/Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht. Würzburg 2006: Königshausen und Neumann.

Brecht, Bertold: Über Klassiker, Frankfurt 1977: Suhrkamp.

Borst, Arno: Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung von Vielfalt der Sprachen und Völker, I-IV, Stuttgart: 1960.

Eagleton, Terry: Einführung in die Literaturtheorie. Vierte Auflage. Stuttgart 1997: Metzler, Sammlung Metzler Band 246.

Eberstein, Bernd: Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert. Wiesbaden 1983: Harrassowitz.

Fialik, Maria: Thomas Bernhard – Das theatrale in Leben und Werk oder „Solche Menschen muss ein Mensch haben.“ Ein Leben rekonstruiert aus Briefe und Gesprächen. Band 1 Analyse. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Grund- und Integrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien 1997.

Fleischmann, Krista: Thomas Bernhard – Eine Begegnung: Gespräche mit Krista Fleischmann, Wien 1991: Edition S.

Fuest, Leonhard: Kunstwahnsinn irreparabler: eine Studie zum Werk Thomas Bernhards. Frankfurt am Main u.a. 2000: Lang.

Gadamer, Hans Georg: „Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.“ Tübingen 1960: Siebeck.

Gamper, Herbert: Thomas Bernhard. Velber bei Hannover: 1977, dtv.

Greisenegger, Wolfgang: Theater in Österreich. 1988/89. Das österreichische Theaterjahrbuch. Wien 1990: Zsolnay.

Haider-Pregler, Hilde; Birgit, Peter: Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre. Mit einem Vorwort von Luigi Forte. Wien 2001: Suhrkamp.

Herwig, Walitsch: Thomas Bernhard und das Komische. Versuch über den Komikbegriff Thomas Bernhards anhand der Texte Alte Meister und Die Macht der Gewohnheit. 1992: Palm und Enke.

Hilger, Harald: Marketing für öffentliche Theaterbetriebe. Frankfurt am Main 1985: Lang.

Hirsch, Eric Donald: Validity in Interpretation. New Haven, Conn. 1976.

Hruschka, Ole: Magie und Handwerk. Reden von Theaterpraktikern über die Schauspielkunst. Hildesheim u.a. 2005: Olms.

Hofmann, Kurt. Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard. München 2001: dtv.

Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk (1931). Tübingen 1960: Max Niemeyer.

Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. München 1976. Fink.

Jahraus, Oliver: Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre. Thomas Bernhard. Frankfurt am Main u.a. 1991: Lang.

Jang, Eun-Soo: Die Ohnmachtsspiele des Altersnarren: Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards. Frankfurt am Main, ua. 1993: Lang.

Jurgensen, Manfred: Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Vermeinung, Bern u.a. 1981: Lang.

Kotler, Philip; Bliemel, Friedhelm: Marketing Management Analyse, Planung und Verwirklichung 10. überarbeitete u. aktualisierte Auflage. Stuttgart 2001: Poeschel.

Kirschnick, Stephanie: In China wirft man keine Perlen vor die Säule! Probleme bei der Übersetzung von Phraseologismen in deutschsprachigen literarischen Werken ins Chinesische. Hrsg.: Lachner, Anton und Kupfer, Peter. Sino Linguistica. Band 11. Schriftenreihe des Fachverbandes Chinesisch. München 2006: IUDICIUM.

Klopfer, Rolf: Die Theorie der literarischen Übersetzung. Romanisch-deutscher Sprachbereich, München (= Freiburger Schriften zur romanischen Philologie, 12). München 1967: Fink.

Klopstock, Freidrich Gottlieb: Sämtliche Werke, IV, Leipzig 1854.

Kreuter, Uta: Übersetzung und Literaturkritik. Aspekte der Rezeption zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur in Großbritannien 1960-1981. – Frankfurt am Main u.a. 1985: Lang.

Kroeber-Riel, Werner: Strategie und Technik der Werbung. Verhaltenswissenschaftliche Ansätze, 4. Aufl.. Stuttgart u.a. 1993: Kohlhammer.

Kofler, Werner: Am Schreibtisch. Alpensagen/Reisebilder/Racheakte. – Reinbek bei Hamburg 1988: Rowolt.

Koller, Werner: Grundprobleme der Übersetzungstheorie. Unter besonderer Berücksichtigung schwedisch-deutscher Übersetzungsfälle. Bern u.a. 1972: Francke.

Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. Methoden und Techniken, Bd.II, 2. Aufl. Weinheim 1993: Beltz.

Lurker, Manfred. Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole. München 1990: Kösel.

Marquardt, Eva: Gegenrichtung: Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards, Tübingen 1990. Niemeyer.

Meyerhofer, Nicholas J.: Thomas Bernhard. Berlin 1985: Colloquium-Verlag.

Mittermayer, Manfred. Thomas Bernhard. Stuttgart/Weimar 1995.

Mittermayer, Manfred: Die Krankheit der Auflösung: Überlegungen zu Thomas Bernhards Texten. 1985: Noema.

Mounin, Georges: Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung. München 1967.

Müller-Wesemann, Barbara: Marketing am Theater. Zentrum für Theaterforschung der Universität Hamburg. Hamburg 1992.

Neckam, Jürgen: Die Darstellung von Behinderten im dramatischen Werk Thomas Bernhards inklusive deren Rezeption. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der „Philosophie“ an der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien 2005.

Neubert, A.: Pragmatische Aspekte der Übersetzung, in: Beihefte zur Zeitschrift Fremdsprachen, II: Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Leipzig 1968.

Nicolai, Christoph Friedrich: Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker, 2. Band, 2. Buch, I. Abschnitt. Berlin und Stettin: 1775.

Nida, Eugene A.: Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating. Leiden 1964: Athenäum.

Peymann, Claus: Thomas Bernhard auf der Bühne. Mündliches Statement zum Thema, in: Thomas Bernhard. Materialien. Literarisches Kolloquium Linz 1984,

hg. Von Alfred Pittertschatscher und Johann Lachinger als Gemeinschaftsprojekt des Adalbert Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, der Kulturabteilung des Amtes der oberösterreichischen Landesregierung in Zusammenarbeit mit der Abteilung Literatur und Hörspiel im ORF-Landesstudio Oberösterreich. Linz :1985.

Podszun, G.Johannes Frederik: Untersuchungen zum Prosawerk Thomas Bernhards. Die Studie und der Geistmensch. Entwicklungstendenzen in der literarischen Verarbeitung eines Grundmotives. Frankfurt am Main u.a. 1998: Lang.

Radoslava, Minkova: Zur Problematik des Fremdseins in Thomas Bernhards und Christoph Heins Erzählwerken: eine vergleichende Untersuchung. Frankfurt am Main u.a. 2002: Lang.

Rühle, Günther: Minetti, Bernhard: Erinnerungen eines Schauspielers. Stuttgart 1985: Deutsche Verlags-Anstalt.

Schalk, Axel: Das moderne Drama. Stuttgart 2004: Reclam jun.

Schäfer, Hubert: Musicalproduktionen – Marketingstrategien und Erfolgsfaktoren. Wiesbaden 1998: Dt. Univ. – Verlag.

Shi, Shi: Hanyu Chengyu yanjiu 汉语成语研究. (Untersuchungen zu den chinesischen Chengyu.) Chengdu 成都: Sichuan Renmin Chubanshe 四川人民出版社. 1979. S.5.

Schiefer, Bettina: Die Künstlerfigur in Thomas Bernhards Schriften „Frost“, „Das Kalkwerk“, „Die Macht der Gewohnheit“, „über allen Gipfeln ist Ruh“ und „Der Untergeher“. Diplomarbeit. Wien 1991.

Schleiermacher, F. : Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. In: Störig, Hans Joachim (Hrsg.): Das Problem des Übersetzens. Darmstadt 1963: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Schmidbauer, Wolfgang: Alles oder nichts. Über die Destruktivität von Idealen. Reinbek bei Hamburg 1980: Rowohlt.

Simo, Tina: Rezeptionstheorie. Einführung- und Arbeitsbuch. Frankfurt am Main 2003: Lang.

Straub, Jürgen: Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein – Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte: Erinnerung, Geschichte und Identität 1, Frankfurt am Mainz 1998: Suhrkamp.

Stolze, Radegundis: Übersetzungstheorien. Eine Einführung. Tübingen 1994: Narr.

Thompson, Paul: The Voice of the Past – Oral History. London 1978: Oxford University Press.

Verländer, Herwart: Oral History – Mündlich erfragte Geschichte. Göttingen 1990: Vandenhoeck & Ruprecht.

Warmuth, Daniela. Die Rezeption von Thomas Bernhard in Spanien (1978-1989). Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien 1992.

Whorf, B. L.: Sprache, Denken, Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie, Reinbek bei Hamburg 1963: Rowohlt.

Xiong, Foxin: Xiju dazhonghua zhi shiyan, o.O. 1936.

Xu, Jie 许洁: 伯恩哈德传. Beijing 北京 2007:中国友谊出版社公司

Xu, Jie: Minetti. Ein unveröffentlichtes Manuskript. Eine Übersetzung Bernhards Minetti.

Zeyringer, Klaus: Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Österreichische Literatur der achtziger Jahre. Tübingen 1992: Francke.

12 Anhang

Interviews

Interview I mit Fang Tong am 03 März 2008

Interview II mit Cao Kefei am 05 März 2008

Interview III mit Zhang Bin am 06 März 2008

Interview IV mit Xu Jie am 27 September 2008

Sonstige:

Programmheft aus dem Jahr 2001 – *Die Macht der Gewohnheit*

Aufführungsbilder von *Die Macht der Gewohnheit* von Jörg Schmiedmayer

Fünf Emails zwischen Fang Tong und Xu Jie

Minetti – Konzept von Fang Tong

Projektplan - Sponsorplan

Interview mit Fang Tong am 03 März 2008, Beijing

方 = 方彤

许 = 许洁

TB = Thomas Bernhard

M = Minetti

问：您上次演过《习惯势力》，这次您又是《米奈蒂》的导演，我想问您，在您没演过 Bernhard 的戏之前，您有没有听过 Bernhard 这个人？

方：没有。

问：从来没有听过？

方：的确没有。通过《习惯势力》我才知道有他这个人的。

问：但是您如果没听说过这个人的话，那您又是怎么决定去接这部戏的呢？您是怎么知道有这么一个人呢？是不是许洁联系您的？

方：不是，应该是老杨来找我的，原来北京剧协的。那个时候我跟杨正在做另一部戏，做一部日本戏，是《罗生门》。那个时候，《罗生门》还没有做出来呢！然后老杨找我，（...）跟我说，这儿要做一个这样的戏，就叫我过来了。演一个角色，那我就去了。由此认识了许老师，由此就认识了张哥，由此我也认识了 Thomas Bernhard。

许：我可以稍微补充一下，从我这儿的角度，就当时的一些情况。因为一开始（...）我和克菲在商量说，我们怎么（...）把 TB 的戏介绍到中国来。我们首先碰到的一个问题是合作者，跟谁合作，怎么做，而演员又非常重要。我们一直在探讨，找什么样的演员啊，怎么样的人适合。我们一直确实是觉得很困难。所以最早我也是听克菲介绍说她认识的人，我也是老杨这边介绍了，认识以后。克菲也是跟我讲了以后，啊！有这么多的人选，选谁，选谁，怎么样，怎么样的。可是当时我和克菲俩聊了以后，很看重的其实是他的背景。他是从戏曲这个角度进入戏剧的。我们会觉得，因为（...）TB 的那个戏，我们这时候是考虑中国化的问题。我们就会觉得，如果我们全部是西化的话，（...），我们就是从话剧，也就是西方角度过来的。那么我们很希望去找和我们背景完全不同的人一起来做，那比如说我们会觉得他可能就是（...），因为他是搞戏曲的出身，他会把很多我们不了解的，东方的这样的一些表现形式和手段带到这个戏里来。我觉得这是说大家可以互补的地方。所以就是这点对我们很重要。

（...）一开始，我们也没有看过你的演出啊，也没有...或者也不了解你的情况，什么也不知道。然后其实就是从这一点说，哎。我们是完全背景不一样。在这么一个戏里头可能，就是结合，会结合出很多我们意想不到的东西。哦，这是开始的一个主观上的设想，那后来事实上证明我们这个想法非常成功。而且是奠定了我们后面继续合作的路子，所以我觉得这个选择在当时是一个幸运。

方：当时主要是...还和张主任（Zhang Bin）那边有个结合，这个在戏剧正好遇上...这是一个幸运的事。

张：咱们一演就有戏呀...

问：那我还想知道您以前演过类似 TB 的戏吗？还是这次是第一次，从《习惯势力》开始演像 TB 那样国外类型的戏。

方：国外类型的，我们在上学的时候我们也接触过。接触的都是那种比较传统的，现实主义的那些戏剧，也有一些中国的戏剧、话剧作品，像这样的、像 TB 的，在学校的时候没有接触过。这个戏的确也跟我们以往所演的，在学校里接触过、学过的、演过的角色有很大的不一样，有很多的不同。

问：完全不一样？

方：有很大的不一样。很多的不一样。所以其实这个戏开始的时候，对我们来说都是很困难的。它不单纯是一个话剧的问题。一个单纯的话剧对我们也不算难，就因为它是 TB 的，TB 的话剧，所以难度很大。

问：那您在《习惯势力》里演的是什么样的角色呢？

方：在《习惯势力》里边我演的是那个驯兽员。张哥演的瘦，张哥演的是那个小丑。

张：对，我演的是那个。

问：您当时演的感受是怎么样的？当您从许洁那拿到剧本的时候，您看了以后，您觉得这部戏是不是我想要演的呢？还是...？您觉得它的难度在哪里？

方：这个剧，我说句，我说句说的都是真实的话...我真是...我最初看到 TB 的《习惯势力》的时候，我真是很头疼...真的是很头疼...

问：很头疼？为何？

方：因为我们习惯于从一个剧本当中抽象它的，抽象它的.....抽象它的主题思想，抽象它的时代背景啊，抽象许多东西。我们习惯这样分析它们、分析人物、分析人物的行动、分析人物的思想、分析人物的情感。我们都已经习惯用这一套模式去套所有的戏剧了。我学校学的就是这样的。而且那时候我刚从学校出来，而且出来之后，我同时又教学，教的还是这一套。那么突然拿到这样的一个本子，真

是让我无所适从，真是无所适从。就是说那个什么话，多少次，无从下手。那么，但是呢！我想对这个剧本我还是当时很有感触的，当时还是挺能够有感触的。就是这个剧本当初让我感受到那种人不能挣脱的一种命运，就是所有的人，那里边所有的人，包括驯兽员，他是一种无法挣脱的命运。那么这个命运是什么？真是按中国讲，他好像是一个、一种轮回的势力，他就永远让你从一个起点转一圈又回到这个起点。我觉得那个，那个《习惯势力》给我的这样一个感受，就是这样的。而反过来从《习惯势力》放眼过来看到我们的这个真实的生活，以及包括中国的命运，我都能感受到他说的太对了。中国的情况、我们的生活、我们生活的环境，特别是我们这些，我不知道别人，但是那些做传统艺术的，我们所处的这么一个环境。那和这个马戏团的 Caribaldi、这个马戏团的处境太、太、太相似了。就是这样...这样一种绝望的感觉。哎，是我们平常生活在其中，但是没有意识到。TB 让我看到了，看到了这样的一个绝望。所以我当时对这个剧本我是很有感触的。我也是觉得很有意思。特别像驯兽员这个角色，他可以、他和狮子的搏斗。他可以...但是他却无法挣脱一个病人的牵制。而且无法挣脱一个病人对他的一个思想上的牵制。这是一个很可怕的状态，而且...而中国很多艺术家，很多人就是这样的一个状态。当时，可能现在也一样。

问：那么在您演完《习惯势力》以后，在您的印象里 TB 是怎么样的人？

方：我演完了这个角色以后，哦...我对 TB 这种...这个...我觉得他是个对世界和对人是一个彻底绝望的。他对我的影响很大，因为搞艺术的都有这虚荣的一面，而虚荣恰恰是这个世界可以，或说这个社会可以扭曲你的一个好手段！那么，一旦认识到了这个世界的，从根本上的一个绝望。这个虚荣可能就渐渐的远去了。我想 TB 对我的影响，对我个人的影响就是，他能够把这种他对世界的绝望带给我。让我重新认识这个绝望的世界。

问：您对 TB 印象，我是说现在的印象是怎么样的，因为当时您是做为一演员的身份，而现在您将是拍《米奈蒂》导演的身份，那您对他的印象有没有改变呢？

方：是有变化的，是有变化的。因为当时我就是个演员嘛！那么这部《习惯势力》，它做为作品，它给我的更多的，我在这个过程当中获得的是一种个人的感受。是个人对世界的感受。那么以及这个角色的视角。唔，以后做导演，尤其是的导演，那么《米奈蒂》我是想这样一种个人的绝望，我把它展示在舞台上似乎是没有太多意义。哦...那么我觉得，我觉得一部戏剧，它立在舞台上，它真正的意义是在于对世界上的批判。那么通过《米奈蒂》，通过其他的别的戏，我做为导演，我是希望有一处对这个世界的批判。

问：那在排练《习惯势力》的时候有没有出现有问题的情况？

方：问题太大啦！

许：如若要谈问题的话，我们谈三天三日都谈不完！

方：那全是问题哦！你说的问题主要在哪一方面呢？

问：比如从剧本上，一个演员在体会一个剧本时的感受是跟一个作家写这个剧本时的心情是不一样的。

许：提个醒，比如说这个问题是分好几种类型的。好象最想了解是艺术上的问题，大家怎么理解啊？怎么达到共识啊？还有艺术的问题，比如说还是客观上的问题，比如说：大家怎么经营的？还有我们怎么把事情做起来的问题？我想可能会有几个方面的问题，那你更关注的是那方面的呢？

问：艺术方面的问题。

许：我们怎么共同达成共识？怎么理解这个作家？我们理解上如果有分歧的时候，（...）

我们是怎么样去解决这个分歧？我想可能是这些方面的。

方：（...）最大的问题还是形式上的问题。我想对（...）《米奈蒂》的理解和（...）对《习惯势力》的理解，对剧本的理解，好象没有太大的分歧。并不是说，我理解这个人物是这样的，导演和编剧理解这个人物是那样的。这里边好像并没有太大的问题，可能主要的问题在于表现的形式、表演的方式，主要的还在这个地方。而且当时我就是演员嘛，所以就是说，主要的问题也就集中在表演的方式啊、表现的形式。也就是在这方面。

许：那我也可以补充一点我的想法（...）。要是一说起来，我觉得当时其实有.....确实这些问题都是必然出现的。比如说就是象你那时候（zu Fang Tong）还是刚出校门，学校的这些东西还是很强烈。比如那个团长，他（...）完全是在我们这个传统的教育之下成长的演员。所以他接触的完全都是传统的这一套。而且这一套对他来讲，已经是命根子啦！就是他只会这一套。离开这一套，他就不是演员啦，他就不会做戏啦。那么我觉得，就是从我和克菲的角度来讲，我们和他们的距离又比较远了。比如有些东西对我们来讲是自然而然的，我们不用说，就是这么回事。可是对于他们来讲呢，我们不了解，他们不知道。而克菲做为导演来讲，我觉得她当时也缺乏手段，就是说，她怎么去解决演员们（...）碰到的这些客观问题。这是个就是...导演就是说对于...我觉得克菲那时候就是经验不足。她也刚刚开始做导演。而且就是说她有她的想法，但是她的想法和演员实际上的表现是有距离的。那么怎么解决这些客观的问题呢？一个是说怎么能让演员能够接受（...）这样的戏是一个怎么样的概念。因为这个戏对于演员来讲已经是一个很特殊的戏。大家就是无从把握的戏。那么这就是一个接受的问题，接受以后还有一个表现的问题，所以这是技术上的问题。我觉得，是因为（...）这个戏的特殊性，和我们当时中国传统下来的这个强大的影响，之间有一个巨大的差异。是一个衡空。而我和克菲当时又没有很多的经验，我们对这个现实的把握不是非常准确。我们又早就想好了，怎么去搭这座桥？我觉得我们那个时候大家都是摸着石头过河。所以我想那个困难是必然的。同时是因为有这个困难，我觉得是大家在这个共同的创造过程中，大家还是摸到石头啦！这就是说，不管，也许搭的是独木桥，但是我们是试着同一起搭起这个独木桥来了，不是借助这个桥。其实我们每个人都在这个过程中成长。每个人的体会可能是不一样的。因为出发点是不一样的。但是每个人，我想或多或少都因为这个戏改变了一些。因

为这个戏我们可能懂得我们原来不懂的一些东西。比如说从他们角度来说，他们可能更知道噢，还有这样和那样的戏，那这些戏和我们传统的戏剧观点是完全不同的。这个我觉得的是他们的收获。我跟克菲的收获可能是说我们更知道，在中国我们面临的是一个什么样的情况，我们应该怎么样和大家一起努力来解决这些问题。哦，这样的话，那可能每个人往后走的时候，都会有自己不同的成长。我想这个可能是...其实这个戏可能会对大家来讲，最重要的一点，还不是最后我们做了一作品，这个作品的反响如何？但是每个人的成长都是可以看得到的。包括我想团长他后面对他自己可能会有很大的影响。毕竟让他第一次走出他原来这个圈子。让他知道戏还可以有另外一种演法。至于...至于说他以后还能做些什么，我想那是他个人 (...)把握的问题，但是毕竟他知道还有这样和那样的方式，而且我想这个对他也是一个很大的考验。他只能从他原来这个圈子里出来，他才可能去把握这个形象。这个是我自己，也是从我自己的体会中和我看到所有参与者，后面的一些 (...)发展。我想、我觉得我说的这些判断还是真实的。

问：方导，在当时，当您看到那本剧本之后，知道您要演的是什么角色后，您是毫不犹豫的就答应了，还是考虑了一阵子呢？

方：我忘了具体的情况了，我好像是...我好像是先答应了。说是我演一个角色，我挺欢啊！演一个角色，我挺高兴的，那就演吧...我就答应了。答应了，然后就去了，然后就看到剧本了，看完剧本之后，噢呀，反而倒心里面有一点儿没谱了。是，是，反而倒觉得心里面不踏实了！然后...然后好在我那个，我觉得，我那个演的驯兽员啊，好像...那个戏不是很多，就是念白不是很多，出场的这个时间也不是很多，我觉得好像...问题不大 (...)。而且呢？当时就是大家一直都是一个比较 (...)容恰的 (...)创作的心态，大家都是试着来，都是在、在、在一步一步的，在探讨，在碰撞的当中去找到的。那么我就，就后来就没什么反复，那就...那就继续、继续的演下去吧！就这样，所以没有一个明确的，我答应了，或者我不答应了，没有，好像没有这样的一个过程。

许：现在会想起我们那时候还是真的很有热情哦！

方：真是哦！

许：然后，其实、其实我觉得，大家一开始都没有真正地认识到说，这个戏的难度哦！（zu Fang Tong）是一种热情，觉得我们要把这件事做好。

方：对！

许：我觉得，克菲其实也是这样！她也没想到还有那么多的问题需要去解决，她也是出于热情，我觉得我也是！包括她找我来翻译这个剧本的时候，一起说这个剧本的时候，我也没想到这个剧本是这么难，我也是一拍脑袋就觉得去干。拿到剧本了，再往下看，完了，我真的是觉得，我没法翻。其实当时克菲还给了我一个她翻过一遍的本子。我看了以后，我也觉得这没法演。因为她当时也比较执意吧！一个词一个词，对应着来。那么就是说本来原剧，它的那个语言就是断断续续的。它没有一个完整的句子。而且是东一头西一头的，就是完全是语言上想到哪儿，就到哪儿。一会儿就绕回来了。然后就突然蹦出个跟前后不相关的词。所以克菲当时很直接的一个词一个词对应地就下来了。那给我的感觉就是一堆词。我想这谁听得懂啊！我说这，说啥呢？因为我要站在演员的角度的话，我会觉得，演员们会觉得这说什么呢？这谁是谁呀！观众会肯定说，这都干嘛呢？都不知道在干嘛，你就觉得完全是一个非理性的一个，一个语言的一条长河。切都切不断，所以我会想到，那我这翻译怎么办，没法办呐，这是什么，我怎么跟演员介绍，他干嘛要说这个啊，他怎么说着东突然就蹦到西了。但是，因为我也会想到，这里面有什么逻辑。我觉得是我们真正投入进去以后，越进去越发现这事难办了。不知道该怎么办了。所以是，在这个过程中，那大家都不知道该怎么办的时候，那只能想办法了。所以我想这个是大家的，也其实是个创造的过程。我觉得是个很积极的过程，必需要想办法，要怎么办，往前走要怎么办。

问：这样看来是克菲先来找你的。因为她想拍这部戏。

许：对的！

问：她找到你以后，然后你们一起来讨论这部戏，怎么去拍好和翻译好这部戏？

许：我们其实到动手找演员之前也已经谈论、讨论了很久。一个就是这样的戏在中国有没有现实可行性？再一个就是说具体怎么个做法！是因为，前面讨论了很多，所以后来进入的时候即便是这样子，我们还是发现有很多我们事前没有发现的问题。就是最简单的问题，我怎么向演员解释。这话放在那儿是什么意思。因为我们的演员，我很知道我们的演员肯定是要问一个为什么。对吧！在哪儿？怎么回事儿？他们一定要要求一个理性的逻辑过程的，而 (...)TB的戏是没有理性的。他本身就是个反理性的。他就觉得人的理性没有意义的！

方：对。对，对...

许：所以...

方：所以这也是跟我们以前所接受的所有教育背道而驰。我们以前不管是艺术的教育，还是，还是什么事实的教育，或者说是你的一切的知识，在国内一切的知识，最后的、最终的志向就是理智。指导你理性地去分析这个世界，科学地去认识世界。我们以前全都是这么做的。突然，TB他老先生，给我们拿个剧本来，完全没理性的，也就是让我们立刻， (...)立刻就找不到东南西北了。其实就是这么一回事！

许：是真的，我们过去的拐棍都没了。

方：没了。没了...

许：嗯，所以就傻了。

方：脑子里面的所有地图都没了。到一个什么，白渺渺的一片大地，到了一个荒原。不分东西南北，不分上下左右，所以我们当时的确也是挺头痛的。特别是像团长啊，他们一大篇的独白，最后就是，最后就是，刚开始他还在努力地试图找到一条分析的路，去找到一条理性的思路、情感的路，他还想

去找，越找越找不着。越找越找不到北，最后，最后马上都快要演出了，离演出好像只有 (...) 几天了吧，怎么办？还找不着，怎么办。我就使劲背了，背词，背词，背词，最后团长他就这么办了。

许：团长最后是找到了一条最笨的，但也是简单的路。因为你所有的办法都不起做用的情况下，那只有最简单的路了。

方：就是，就是。

许：但是歪打正着。

方：对，歪打正着。下一个《米奈蒂》那个也会有问题。

许：我觉得那天听老杨 (...) 一讲，我觉得他其实当时，他毕竟... 他的背景和那个团长的背景和老李的背景很像，所以我想他... 老李的恐慌，他是一定会有的。他也一定要陷到这个歪路上去的。所以他现在可能就开始慌了。就开始觉得我的天呢！这么多的台词我怎么弄呀？怎么背呀？而且谁都不挨谁。也分析个不出所以然来。他现在的脑袋肯定在打架。

方：对，对，对，肯定在打架！

许：肯定他第一个向你抱怨的是，这词怎么记得住呀？（sagt zu Fang Tong）

问：那当时您们接到这部戏的时候，因为当时在中国没有人认识 TB，你们有没有想过这部在中国是否成功的问题呢？

许：我觉得我们那时候想法特别简单，好像没想到成功或失败的问题，那个时候有一点出生入死，不怕死活似的。那时候我们上来就...

方：对，想法特别简单！好像那个时候，我们国内做这场戏，好像市场上还没有那么大的压力。我觉得就是有钱能把这件事能做起来，挺好的。那就去做吧，而且做的时候还挺... 还挺顺利的，没什么大的问题。然后，关于成与不成，好像觉得我们可能会幼稚一些，会差一些，但是不会不成，不会做不成，不会半途而废，不会...

许：我觉得当时大家都很真诚，真的都很真诚。我们觉得我们在认真地做一件事。而这个事情是有意义的。至于我们做到 (...) 什么份上儿，我们没有能力决定的。我们会竭尽全力地去做。然后把我们的事情做到我们能够做到的最好。我们就很满足了，我们 (...) 觉得那就是成功。

方：而且当时好像人们品评一个戏成功与否的标准，并不是说票房赚多少钱，或票房能不能回来？当时人们更多的，包括观众在内，包括 (...) 运作事情的这些人在内，他们更多的成功的一个标准好像还是在艺术上的证明。还是这个，还不是说单纯的票房的成功，金钱上能赚多少钱或这样。老杨也是一个比较艺术化的一个人。

问：说到成功，成功对每个人来讲，都是不一样的概念，那成功对您来讲又有什么的意义呢？

方：其实对我自己来讲，有一个最大的问题是，让我一直就最担心的是，因为我是戏曲演员出身的。虽然我在学校的时候就学了导演，学了话剧，这些都学了，但是毕竟这个戏是第一次这样，第一次去实践，去真正的到一个大的面向社会的舞台上演一个话剧，而且又是演一个国外的话剧。这个对于我来说是个挑战。而且当时我已经不做演员很多年了，我已经... 我已经学导演都四年，不做演员也四，五年了吧。不当演员嘛，那么演这样的一个戏，能不能演下来，会如何塑造，会不会让人觉得..... 特别让我担心的一个问题是，会不会带有太多戏曲的痕迹和其它的，变成两张皮了，不协调，风格不一，这是我一直最担心的一个问题。后来演出了之后，从各方面看，感觉好像还行，没有什么特别的差别。

许：我觉得我们舞台整体呈现，你比如说，他当时不说话剧，那就跟话剧更没关系了。但是整个放到一起就说演员这部分还是挺和谐的。没有好像觉得说你是你，他是他，好像谁都不挨谁的，所以我们一直认为演员是很成功的。包括像老李这样的传统的演员来演这样的戏，而且在自己完全不清楚的情况下，就把它从头到尾的给演了下去，大家还觉得挺是那么一会儿事的。我觉得这也挺不容易的。

方：对，对，对！

问：去看的观众都是哪一些人？克菲说过，去看的观众并不是只是一些知识分子...

方：这个很难说，我们没能做个观众的调查。观众里边分成几种，一种呢？是学生，会有学生，特别是学习于艺术的学生，会多一些。第二种呢？是有一些像做新闻媒体的这些记者什么的会有。另外呢，就是也有一些学校的老师，这些也有。还有一些年龄大一点儿的，但是他们又不是，可能从年轻时候有西方教育的，他们会去看话剧。就这么几种人吧！

问：《习惯势力》当时是在王府井那上演的，那您的《米奈蒂》呢？

方：《米奈蒂》我的想法是这样儿的，TB 的作品很好，但是在今天的中国，没有更多的人能够深刻的理解他，因此如果是一种市场的行为，那么 TB 先生和其他戏剧将会死在中国。所以我不希望在一个中国市场上运作 TB 的戏。那么如果在，我们现在在国内排，在国内演的话，我是... 我个人的希望能够在 798，在 798，一个比较将现代比较前卫的艺术环境去演它。我觉得那个是比较适合的。而且他的观众的面儿可能是一些比如说望京的一些外国人。包括一些艺术家，包括一些真正的知识结成的。包括学生，这是在国内，如果在国内演的话，这是，也就是说唯一的一个渠道吧！

问：上演的地方是由谁来决定？是您来，还是...

方：这个决定也许全不在我。我可以提这样的想法。更多的最后要看投资方。要看演出方运作的情况。

问：在一篇关于曹克菲的报道是我看到，她提起过，在戏剧方面中国没有给他们提供帮助。是不是这样的？您的想法也是这样吗？现代戏剧就像一个没人去管它的小孩子是吗？... 因为没有人去支持它... 对不对？

方：中国的政府和各级领导其实还是很关注的。他们会有，每年都有一大笔的投入。在这个戏剧方面。包括戏曲方面都有一大笔的投入。但是我想曹克非所谈的是这样一种艺术家个人的一种演出。这样的演出呢？可能是它申请不到一些政府的资金的。政府的资金和关注都是在那些正式的国家的剧院里。像私人的演出、私人团体政府可能不会管。

问：那政府关注的都是哪几种呢？也是现代戏剧吗？

方：也是现代的戏剧。但是他有一个前提，那么就是说主旋律的是最好的。即便非主旋律的，对于现实的批判要有度，要有度，要有适当的批判。而且呐，虽然可以批判、批评，但是不能带有根本性的颠覆，不能带有根本颠覆性质这样一些的宣传。那么而且就是说，比如说，涉及到一些情色的场面，涉及到一些情色的话题，涉及到过于黑暗的现实。这些都会有所顾忌的，就是生产的，就是创造者本身会有顾忌。从国家的这个各个反面也会对此有所关注。

问：那么像 TB 的戏剧会不会能得到国家的一些关注呢？

方：哎...我想是这样的，嘿...我可能武断一点说，我觉得他不可能收到中国国家，剧院的资助。不可能！因为他离中国的社会现实比较远。如果你一定要把他强定的拉到中国来。那么你就，你就把 TB 的那样一种批判的精神，把他那种对人的、对世界的绝望带进来了。那么这就，这就肯定就不符合今天中国的政府对话剧的、戏剧的要求。那么，而且呢？也不会有更多的观众去理解、能够...不会有更多的观众能够理解。所以说像 TB 的戏得到政府的资金、资助的可能性可能不大。

问：那您找的应该是私人的资金或资助吗？因为您的下一部戏是 TB 的《米奈蒂》。

方：现在我们也是在和政府的一些演艺团合作。但是这些院团呢？比如说南京话剧院，它就是已经变成企业了，它已经转成企业了，它不完全是那个国家的事业单位了。它是企业。那么它有一定的自主权，它有一定的自主决定主目的权力。那么国家也会继续的支持它。而且我们这个戏呐，《米奈蒂》是，就是几乎在国内不做什么演出的计划，我们不在国内做演出的计划。这个呐？就是说是做中国的话剧在世界上巡回上演的这样的一个尝试。那么这样的一种商业上的一种尝试，恰恰是政府支持的。那么我们就可以在这样的一种支持下去运作个戏。

问：如果没有商业化的支持...那您...将会如何操作呢？

方：如果我们说这个不是商业化的话，那么...

问：比如说只在中国的话，那怎么办？

方：那就没有人去支持你。

问：像 TB 现在的作品...因为他的不像其它作品一样，他的难度性我们都了解，他那个人戏中的对白是不是对于中国人是一种挑战呢？

方：会有。

问：观众们会听得懂吗？

方：会有很大的难度。

问：那他们的反应是怎么样的呢？会不会站起来就走，还是...？

方：在中国会有很多人会有很大的难度。即便如此，在中国那也不会有观众说立刻站起来就走，很少很少。但是可能任何一个戏接受起来都有它一定的难度吧。在中国特别是 TB 的戏，在中国难度会更大一些。首先他的语言，不是中国观众所熟悉的那种、那种方式。再说第二、他的剧本儿几乎都没有故事，没有一个能让你看到故事的起程转合。特别是像《习惯势力》这样的戏。就是几个人在那儿从头到尾地，没有什么真正的事情发生。所以说对于中国的观众来说是个挑战。这是个挑战...但是呢，戏剧噢...力量也许就在于改变，改变已往的，改变已往的概念和已往的习惯吧！所以我想对观众还是有意义的。

问：是可以培养的...

方：对，是可以培养的。而且通过《习惯势力》演出也是，就是每场也会有人看。不是说惨到根本没人看，并不是这样。

问：那您有没有跟去看过·习惯势力·人谈过那部戏的问题呢？

方：有过一些交流。有过一些交流。

问：他们的想法是怎么样的呢？

方：更多的人会觉得有意识，但是他们不太懂、看不明白。有一些人就是一些所谓的专家，他们自以为很懂戏。然后他们说了一堆.....有一点云山雾照，有点根本不知所云。不知道他们在说什么的。

问：这样看来，他们没准备好，就去看这部戏了？

方：对，的确！去看 TB 的戏也是需要做一些准备的。如果要做一些准备的话，他们很容易的就会烦了，就睡着了。我的一些学生去看了，然后我也后来问他们，他们说也是直接跟我说，看不懂，他们说，我们为什么去看呢？因为老师在台上呢，去看老师去呢！

问：许洁在一次采访中说到，《习惯势力》戏中的 Caribaldi 有点像中国的毛泽东，那您认同吗？

方：我觉得他是漫画式的吧！

问：漫画式的？

方：漫画式的。

问：那为什么是漫画式的呢？

方：因为他要像，对于毛泽东来讲，他...简单了些。他更简单了一些。

问：毛更复杂...

方：当然毛泽东更复杂！那么是不是像毛泽东，或着其实这样的人，你可以在中国的各个角落都能找到，在各个历史时间段，在各个角落都可以找到，也就是说毛泽东，毛泽东并不是一个个体，他是一个在今天来看他已经成为一个就是说抽象的概念。他是一个抽象的人了。如果要是说把毛泽东做为一个个体和 Caribaldi 去类比的话，似乎，似乎有些牵强。但是毛泽东做为一个现象，他和 Caribaldi 做一个现象，这一个艺术形象去对比的话，那就会找到共同点的。

问：那您有没有看过许洁的《英雄广场》翻译呢？

方：《英雄广场》我看了。

问：您看过了...

方：我看了。

问：她说过，TB 在《英雄广场》说的并不是只说奥地利人，而是说的是人。所以《英雄广场》也可以从不同角度上看来，也可能跟中国的某些地方，情况有关联。比如在 1989 在天安门广场发生的事件.....您觉得呢？

方：我看过《英雄广场》的剧本，我觉得它不是一个讲当下的一个事情，所以这个剧本如此出的有力量，就在于它，它解释过去，也昭示了未来。它不单纯是说现在在奥地利，它可以放到所以人类，人类的这样一个所共处的一个广场上面去。那么在中国这个天安门广场，特别是在 49 年建国以后，甚至就是在这个什么吧！在这个从民国建立以后，天安门广场就是中国的一个象征。某些程度上，但是英雄广场是否就是一个奥地利的象征，我不知道。但是我感觉可以这样做一点类比。那么天安门广场作为一个中国的象征，那么中国所有事情，中国社会的变迁、人文的变化、历史的变革都和天安门广场有着...近代史都和天安门广场有着千丝万缕的联系。那么英雄广场，《英雄广场》这个戏，我们中国人，作为我们中国人，作为一个中国的一个艺术家来看，我会很自然，很自然的把它和中国的天安门广场联系起来。而且我会从中找到许许多多，可以把他们可以联系起来的理由和事实。就是这样，而且我可以找到更多的人们感受，把英雄广场和天安门广场联系起来。

问：《英雄广场》它要是能在中国上演的话，它会出什么问题吗？

方：很简单，如果要是按现在的剧本儿，原封不动，或者，因为我也看过那个《英雄广场》那个戏的光盘。我看过。如果按现在的维也纳演出的一个怎样的版本，不做变化的话，那到中国来演，中国人会不知所喻。不知道你说的是什么。因为很少人去真正的把这俩者之间去让它去联系。

问：一定要有改变...因为...

方：你是国外的戏，国外的人有来演，是国外的场景，那么所有人会认为，那跟中国没有关系。它就带着一个对奥地利历史的认知去看这个戏。那么简单说他会不知所喻或者一知半解。

问：那我们现在聊一下关于《米奈蒂》，因为您是这戏的导演。您为什么要做《米奈蒂》这部戏？是《习惯势力》引起了您对 TB 的兴趣吗？

方：演《习惯势力》的时候，我们就成近曾经跟许洁跟曹克菲，就是聊过《米奈蒂》这个戏。聊过...当时说的一些，都是一些只言片语，她们给我讲讲这个故事。我也觉得这个故事很有意义。然后就过去了。后来，是今天那个...有这样的一个机会跟许洁合作导这个戏。我觉得这个对于我来说是很有意识的一件事情。而且《米奈蒂》这个剧本我在整个，我在看完了以后，又是给我一个很深的感触。因为我自己是一个，我是一个昆曲演员出身，那么在某些地方，我个人命运都可以从 M 身上找到一些踪迹。那么这个人跟我个人，会有着一种先天，这样一种亲进感。所以我很希望能够把这个戏搬上舞台来，而且我希望能够在我当导演的过程当中把我的感受，把我对这个世界的认识和批判，投射到这个演出当中去。

问：您想是用昆剧演员来当 M，那您为什么不让京剧演员来担任呢？再说北京称之为京剧之家，国外了解京剧应该是比昆剧的多。

方：因为这个...《米奈蒂》这个戏要拿到中国来，它需要做一些本土话的考练。之所以选着的是昆剧演员来做 M 这个原形，有这么几个原因，第一，我本人是昆剧演员出身的，我对昆剧演员的处境和他们的现实的生活状态以及他们的内心世界，更理解、更了解，这是第一，第二呢，昆剧的处境，昆剧的处境其实更能够极端的说明中国今天的、中国艺术的处境。也许他在这样一种...表现这么一种没落的艺术的社会里，就是使艺术没落的社会。可能昆剧最有表现力，最有说服力。而且呢？他作为一个昆剧演员，他最能够体会到、体验到那样一种被世界抛弃、被人类、被一切抛弃的那样一种感受。反过来，像京剧，京剧也就是，京剧的今天到过去，它是一个 200 年的营销的这样的一个历史。京剧从一开始出现直到今天，它就没有停止过营销。即便是时代改变了，它也依然可以变一种方式营销。比如说这个文化大革命时期，京剧依然营销。它可以变成样板戏来营销。那么京剧演员，他的感受就不象昆剧演员那样能够感受到没落，被抛弃。它也不能像昆剧演员那样能感受到一种绝望，对世界的绝望、对艺术的绝望，它不能够感受到。

问：那么现在还有人去听昆剧吗？

方：少，有，但是少。虽然近几年，一两几年，两三年昆剧比较热。但是这个热呢？它也是一种带引号的热。它不是人们真正的一个文化的需求。它不是真正这样一种文化的回流。反过来我觉得它是一种被重新装点，打扮一番的一种，怎么说呢？...以古典方式出现的时髦。所以这样的“热”不是一种真正的热。不是一种真正的热。那么昆剧的没落和冷落是依然存在的。以及昆剧演员的一种没落，这样一种绝望是依然存在的。并没有因为暂时的一个时髦话，一个潮流话，就改变了昆剧的命运。并不是这样的。

问：那你对 M 的印象，这个人的感觉怎么样？他是一个怎么样的人？

方：M 就是我呀！

问：就是您？那您是一个怎么样的一个人？

方：四个字，就是四个字。一个成语讲到，就是不合时宜！就是 M，像 M 这样的，我们这样的艺术家永远是和这个时代无法契合。无法...虽然今天中国在拼命的在努力的在构建的和谐社会，但我们无法跟这个社会和谐。我们无法和这个社会真正的融通在一次。即便我们表面上，生活在这个社会里，能够和这个社会能够有一些圆滑的这个办法，但是我们的内心对这个世界是深恶痛绝的。不可能和这个社会产生一种内在的、内心的情感上的这样一种沟通。那么这也就是 M 的悲剧而在。他如果要是，M 如果要是能够放弃一些自我，能够，能够和这个世界有一些妥协，那就不是 M 了。

问：那您一定知道，TB 写的人是跟 Minetti Bernhard 有关的了，那您有没有看过关于 Minetti Bernhard 这个人的事情呢？

方：我知道这个人。

问：那您觉得 Minetti Bernhard 跟 TB 写的 M 有什么不同？

方：我觉得，在生活中的 M 应该是一个好的演员。应该是好演员。而戏剧中的 M 是一个不成功的演员。包括这个戏剧舞台上那个 M 所体现的这样一种他的艺术观点。似乎也是和这个世界格格不入的。是过于自我的。一种限于一种妄想的一种艺术的想法。而生活中的 M，因为我看了他的几个戏，包括《习惯势力》也是他演的。所以我觉得他是一个非常好的演员。

问：TB 说过，演员最大的敌人是观众，那您是不是也是这个想法呢？

方：这是他的戏剧观。这是他的戏剧观的一种体现。就是如果，反过来如果今天，我们站在今天中国的一个世俗的导演的位置上，那么就有人说过观众是上帝，为什么呢？因为观众给钱，如果我们做一个演员或者一个导演，我们的目的就是钱，那观众就是上帝，我们就在做观众的奴隶，观众会为什么事情笑，为什么事情掏钱，我们就做什么事情，就讲什么事情。就是怎样。但是反过来做一个艺术家，怎么可能...艺术家怎么可能把上帝做为观众呢？把观众做为上帝，不是不可能的，艺术家是永远，是这个社会的永远的反叛。艺术家是永远要对这个世界提出不满的。因此艺术家是永远无法和这个社会和谐的。那么最大的敌人自然是观众。因为除了观众之外，他也不可能再有敌人了。

问：您在奥地利，许洁也在维也纳，您导的又是奥地利的戏，那您是怎么跟她联系的呢？

方：通过 Email。

问：就是 Email 吗？

方：通电话的机会会很少。大部分是 Email。

问：那时间上会不会慢些？因为异国的距离...

方：因为前期的创造的过程，这个过程到是一个需要思考的过程，需要慢一点儿。它不需要做一个马上的即使沟通。没有必要，有的时候，通过 Email 之后就是要把语言变成文字。变成文字的过程当中，其实是一个更加思考理智的，客观的思考过程。这样形成文字之后，这样的沟通会更加顺畅，更加清晰。

问：您写了一段关于《对立》和《拒绝》执行的序言。那您作为一个在中国的艺术家的，您有没有感觉到这个对立和拒绝呢？

方：中国的艺术家只要他是真正的在做艺术，他都会感受到对立和拒绝。因为艺术嘛，它就是与身具来的，天生的是要与生活对立的。虽然我们过去总来说，艺术源于生活的，而高于生活，但是所谓的高于生活就是要，就是和生活采取了对立的立场。那么拒绝其实 TB 的，拒绝他就是在拒绝俗话，拒绝这个世界，拒绝承认这个世界，拒绝被这个世界所奴隶，那么我们今天所有的艺术家只要认识到这一点都会在拒绝，都会在拒绝生活，拒绝无聊、拒绝庸俗。怎么说呢？庸俗和无聊可以带来金钱，但是带不来艺术。因此艺术家总会拒绝。

问：那您准则怎么在舞台上表现出呢？能让观众们感觉到这个拒绝呢？

方：我想在《米奈蒂》这个戏里边要从一种隔阂开始的。拒绝是一种隔阂开始的。我在那部戏里设计了，设计了这样一个比较奇特的场景，就是说除了 M 和最后一幕出现的小女孩以外，所有的人全部是木偶。我不管观众会怎么认为，是 M 认为这些人是木偶，或者是导演认为这些人除了 M 之外是木偶。还是我们共同创造了一个这样的符号、这样的印象来象征我们今天的世界。但是正是这样一种人，偶尔的区别，也就是说灵魂与庸俗麻木的区别产生了隔阂。也正是这样的隔阂是这种拒绝。这种拒绝变成一种绝对。作为艺术家，作为 M 他没有可能去和那些木偶，那些被操纵的、那些没有灵魂的东西在一起，去生活，去溶入他们的生活。那是不可能的。那么这些木偶也不可能让这样一个真人来溶入他们的生活。那么这样的一种拒绝就成为必然。

问：您把这些木偶当成在一个没有灵魂世界里的一个...

方：一个象征。一个象征。

问：还在你序言里提到，那些木偶都会带一个不同的面具，是吗？

方：对带一种戏曲的脸谱。不同样的脸谱。

问：带上脸谱的话，就是人，不说的话就是木偶？

方：对，因为我是有一个这样的想法，所有这些木偶他会在狂欢的时候，因为有几个狂欢的场面，它们会带上狂欢的面具。京剧的面具，而且京剧的面具，不同的面具，不同的面具，不同的脸谱，不同的性格，不同的人物，不同的历史故事，它会有一种这样的作用。那么一旦这些木偶，把面具摘掉之后，那么没有脸。

问：就什么也没有了吗？没有灵魂...

方：对什么也没有了，就是一个空壳了。

问：我们刚刚谈到木偶，那您是不是有考虑过，观众们的视线会放在木偶的身上，而不是 M？

方：我想到了。但是这个，我可以在舞台上调整他。因为毕竟木偶的出现跟从这个时间上，就是从舞台光线上，并没有 M 的亮。另外呢？他的作用并不是一个吸引人的作用。我要求的木偶一切的木偶，它的...木偶的造型，从木偶的造型到木偶的表演，我要求的是要无趣，要无聊。这个和我们以往的木偶的认识是不一样的。以往觉得木偶有趣的，很好玩的。会让人觉得有点卡通化的，那样的有意思。但是这次木偶我要求是，无趣的、无聊的。木偶的表演，就是说，我曾经在我的短言序言里说到，就是如果，当拿出木偶表演时，应该在这场戏中是最无聊的一幕。

问：通过《习惯势力》和《米奈蒂》的演出后，您觉得 TB 在中国的知名度会到一个什么程度？

方：在中国不会有太大的影响。因为中国太大了，而且中国的文化现在是向着一种激情的繁荣在发展的。他是在娱乐化的，在金钱的鼓动下，在朝着娱乐的方向前进，前进，前进进。那么像 TB 这样有思想的，这样的有深刻的，对社会的，对世界的批评的作品在中国不会引起太大的反响。

问：那他只能是...？

方：他只能是一个很小的、小众话的，一小部分，一少部分人知道。而且中国人，今天更多的中国人是，叫什么 **睁开眼睛挣钱，闭上眼睛享受**，那么就，他就像 TB 肯定会遭到拒绝。而且 TB 如果生活到今天，他也会拒绝中国。

问：那您要是导好《米奈蒂》后，下一部应该是什么戏呢？

方：你问的是局限于 TB 的吗？

问：那我这样问吧，您还想导 TB 的吗？

方：我看了《英雄广场》，包括《Boris 的节日》，这几个剧本我都看了。我觉得如果有机会让我排《英雄广场》的话，我会非常喜欢。我会喜欢排《英雄广场》。而且我会喜欢把他做成中国化的英雄广场。当然这样的机会在大陆不太可能的。不可能有的。或许有机会我去台湾做这样的一个戏。要做的话，在台湾有机会的话，会在那里做这样的戏。

问：那您看过张广天的戏吗？

方：张广天是这样，我对张广天，我不认识他。我看过他的很少的戏。但是我觉得张广天这样的人，他现在，怎么说呢？他就不是一个艺术家。他是一个艺术的前客。他是一个包裹在红色艺术外衣下的商人。所以我觉得，我对他没什么可评价的。

问：那艺术对您来讲是什么？对您个人来讲？

方：对我个人来讲是逃避，逃避生活的一个最好的途径。逃避今天的社会现实的最好的途径。也是走进今天社会现实的一个最好的途径，除此之外我没有路，没有什么路了。

问：对您来说，观众的多少代表一个作品的成功吗？因为有些艺术家根本不在意，观众的数量，成功是他自己的想法，那您呢？

方：对我个人来讲，它是成功的。那么它就一定会有更多人来看。如果没有人来看，对于我来说也是不成功的。因为如果我批判这个社会，我批判这个社会的现实，我批判这些人，可是这些人根本不知道，我在批判他们，那我的批判又有什么意义呢？

问：要是您批判对的话，而那些人不想去看呢？比如在逃避呢？

方：那么我就是 TB 了！可是我还不是 TB，因此很多时候我们的批判还没有 TB 那么的极端，因此那么就说在；我们批判的同时，观众也会跟随这我们一起去批判。他也会产生共鸣。他也会认为，对，这个事有问题的。而他并没有把自己当成一个批判的对象。所以这也是我们成功，某些戏成功的渠道，或者说成功的途经。这可能也是我们和 TB 的差距。

问：除了 TB，您还想导那些其他的国外的戏吗？比如说德国的...

方：我其实最喜欢的是这个...我如果将来有机会导那给《六个寻找艺术家的角色》，我觉得那个对我来说是个非常向往的事情。

问：那您为什么那么的喜欢他？

方：我对那种充满了迷幻，充满了人物内心的戏感兴趣。这个《六个寻找艺术家的角色》，这个戏，在这点上很能抓住我。除此之外我也曾经对这个谁...Strindberg 的《Das Fräulein Julie》也很感兴趣。很有意思，我觉得很有意思。如果有机会的话，我曾经，原来曾经在学校的时候都跟几个同学一起来探讨这个戏。有过一些想法。我想将来有机会的话我还是想把这些想法能够实现出来。

问：在中国 TB 的作品除了许洁的德文翻译，有没有英文的翻译？

方：我没有印象有看过英文的。TB 就应该是中文的吧，而且就是马文涛翻译过的《力代大师》，然后就是许洁翻译的这个剧本。然后她写的这本书。

问：其它以外就...没有吗？

方：其它以外就没有，我没有发现过。我也没能看到过。

问：那您做了 TB 的戏以后，您想不想去奥地利？

方：怎么说呢？我想去，一方面我想去，另一方面呢...我又怕就是现实的美丽会感染到我把握 TB 的内心的那样一种的“臭水沟”的形象。

问：现实是的美丽？

方：我相信现实的奥地利应该是美丽的，那么戏剧中的，TB 戏剧中的奥地利就是一个臭水沟。这俩者有这一个巨大的反常。我是怕...我当然想去奥地利，但是我是怕这样的反常让我迷惑、让我迷乱、让我不知所措。但是也不会，因为这就跟现实的中国这样的一种美丽和我们真正我，真正感受到中国那样一种肮脏和丑陋，这样的差别是一样的。

问：那就说您您要导的《米奈蒂》这个戏。您现在有没有合适的人选了呢？

方：有，《米奈蒂》也是我们共同合作吧，他是南京话剧院的院长。他的别的戏，我虽然没看过，但是我觉得他很像 M。而且他有一点像德国人。他很健壮一米八几的个儿。很高很健壮，很魁梧，但是他又能够，就是经常表现出一种迷漫。那么反过来呢？他做一个院长，他在运作当中他又能够经常的表现出一种精明，那么这样的几种侧面集中在他一个人的身上，我觉得他很像 M，很像那个角色。

问：那您有没有跟他探讨过这个角色呢？

方：有我们有探讨过。

问：那他觉得这个角色怎么样？

方：就目前来讲他觉得他应该没有特大的问题。但是我想下一步一旦进入到实际的排练了，他会感受到实际的困难。就是他以前那种思维方式无法理解这样的剧本儿。

问：在你介绍 TB 给他的之前他有没有听说过 TB 呢？

方：没有。

问：没有？

方：没有。以前也没有。

问：那您有没有给他介绍了 TB 的作品呢？和 TB 的特别和不同呢？

方：我讲过。

问：那他的反应是怎么样的？

方：也已经感受到了一些，因为他已经看过了剧本了。他已经亲身的感受到一些了。而且他还是很有信心的。

问：除了 M 还有的是一个小女孩吧！那您也应该有合适的人选了吧！

方：这个小女孩是这样的，也是他们南京话剧院的演员，年龄不是很小，不是很小，她可能是个儿比较矮吧！演这个比较合适，而且这个女孩我是，也是希望她，自始至终也没什么表演。我是希望出现一种没有表演的表演。

问：最主要还是 M，对吗？

方：对！甚至就是说，整个戏剧的舞台，这个环境可能就是 M 的内心世界。所以其它木偶的吧，小女孩也罢，风雪也罢，一切一切的也罢，也许都是他内心幻想出来的这些事物。

问：就是说不定，他就自己家里，而...？

方：对，就说不定，他就自己的床头上。想着一切的出现。就是这样。

问：演员是您一个人来决定，还是大家一起决定的呢？

方：这个戏比较特殊，因为这个戏是也不是我决定的，也不是大家共同决定的。而是在运作的过程当中我们大家就怎么碰到一起了。而且这个戏几乎是个独角戏吧！那么正好我要碰到了这样的一个演员。他有是院长，又可以来决定做这件事情，那我就是...而且他也比较合适。他也很合适，所以大家一拍即合，也用不着一个决定的过程了。

问：那您准备什么时候来导这部戏呢？

方：我们现在决定的日子是四月中旬开始到五月的，五月的二十号左右的一轮的排练应该结束。就是一个月的时间我们基本上应该把这部戏就做完了，能够达到一个彩排的、内部彩排的，不对外的彩排的程度。基本上就是这样。然后在六月下旬到七月份这个期间我们再做一些调整。然后是不是能够到北京来演出，可能需要下一步张兵他们运作的情况。

问：排练不是在北京？

方：对，在南京。

问：为什么要在南京呢？

方：因为演 M 的是南京的院长，他原来也计划来北京排练，但是他那边工作太忙，肯定离不开。

问：那您准备做一些怎么样的宣传工作呢？

方：我想是这样，因为这个戏主要是在欧洲演，那么在国内我是想不要做太多的、没有必要的宣传。然后重点的宣传应该放到欧洲去吧！

问：那就跟《习惯势力》不一样了...

方：《习惯势力》是一个问题，就是当初决定这个戏上演的时候，没有一个明确的定位。我们主要是在国内演，或者主要是到国外去演，没有定位的很明确。所以后来宣传上，风格上就产生了很多的问题。

问：我想问您一些现代话剧的问题。

方：好。

问：那现代话剧是从什么时候开始的呢？

方：中国的话剧吗？中国的话剧是从 1907 年开始的。去年是话剧一百年。

问：是现代话剧的开始？

方：是的。

问：那中国的话剧是从那儿来的呢？

方：是从日本来的。是像李书同，欧样玉阡，他们这些人去日本留学。在日本组织了《春柳社》我想是。在那边大家就拍一些话剧，回来之后呢？他们就把这样的演剧形式搬上了舞台来演出，那就形成了现代的话剧。中国现代的话剧。

问：这个发展应该分好阶段吧！

方：在这一百年当中如何细分，那我就太清楚了。

从艺术形式上会有改变的。比如它曾经在此之前一段时间，它刚形成的时候，好像还是比较受中国的演剧方式影响，京剧的影响，更多的京剧化。然后渐渐地它变得单纯的一种话剧模式。而且呐，它后来受苏联的影响很大，尤其是建国以后。受苏联的影响巨大。那么虽然受苏联的影响，但是另外一方面中国本土的话剧也在发展着，北京的人艺的一些戏。它就是以北京风味为主，这样它有一个很本土化的一种面貌。那么除此之外，什么清艺，中央世纪话剧院这类的，它是演这种西方戏剧多一些。那么现在，今天的话剧呢？可能西方的话剧比较少一些。演本土的这种原创的话剧是一种追求目标。而且原创的、本土的当中的，更多一些这个传统的感觉，传统的文化在内。

问：那现在话剧自从来中国以后，它就受到观众的支持还是不接受？

方：刚开始的时候，观众并不是很接受。那个反正很洋的啦！中国人还是比较喜欢传统的京剧啊，这些。然后很多话剧的导演，演员他就加入到一些京剧的，一些其它的戏曲的团体里面去。做了很多改造戏剧的工作。那么须知，抗日战争爆发的戏剧就变成宣传的工具。街头剧、课本剧、火暴剧都出现了，那么更多的那个时候的话剧是一个宣传的工具。是一种对时事宣传的工具。那么建国以后，话剧依然没有摆脱一个这样的角色，它依然是一个宣传的手段。一直到...虽然这期间也有许多其它的反映社会现实的戏，但是宣传一直是主流。作为宣传工具一直是主流，包括今天的话剧，它强调对主旋律的宣传，也是它的主流。

问：它们宣传的大部分是什么样的主题呢？

方：宣传一种理念，宣传一种概念，宣传一个和谐社会的理念。

问：那么中国共产党呢？

方：有，当然有啊！而且很多强调主旋律的作品全是这类的作品。比如人艺排过的《万家灯火》，它就把这个“拆迁”排得很正面、很光明。但是其实“拆迁”在物质文化上对中国的传统是一种毁灭。

问：从欧洲来的第一部话剧是哪一部呢，您知不知道？

方：应该是《黑奴与天路》，美国的那个，关于黑奴的那部戏。那个好像是到中国，从国外来的第一部戏。

问：从欧洲呢？

方：从欧洲最早影响比较大的还是那个《Nora 之家》。

问：从我们几个德语国家来说应该是 Brecht 很有名了。

方：对，对，对。其实 Brecht 的影响还不是很大。他只是在后来的一个很短的一个阶段里产生了一点影响，后来渐渐的人们就...

问：那现在人们还说 Brecht 吗？

方：现在...好像大家对谁都不说了，什么 Brecht，Strindberg，梅来芳也不说了。现在大家做一个戏，就一个戏。

问：因为我上次在网上查跟欧洲有关的作家的時候，我就查到很多跟 Brecht 有关的事。还有一个关于他的网站。那我希望 TB 以后也会有一个这样的网站哦！！

方：那么需要他的一些作品，能够真正的被中国的观众而重视，能够刺痛中国的观众，能够真正刺痛他们...所以我比较看中《英雄广场》的戏。《英雄广场》可能是一个能够刺痛中国这样一个戏。如果能把它做好的话是一部很好的戏。

问：一部戏从它的剧本开始到排练要分几个阶段？

方：首先是要有一个导演对剧本的判断。对剧本的理解和判断。以及对剧本提出问题。甚至提出意见。提出修改的意见。这是一步，前期的一些工作，可能这个工作当中要和编剧要有更多的交流。而且还要在这个过程当中有一点难。因为改变别人是最难的。然后就是第二步，就是要进入到一个具体的运作时期，能否成功，这里面要包括跟制作人讨论，能不能有钱来投排，谁来演，这个都要在这个过程当中解决的。那么才能进入第三步，也就是说具体的排练。具体的排练就是运作过程当中一些存在的问题要在具体排练的过程当中去解决它。而且在具体排练当中要关注前边的对剧本的分析，对风格的定到。具体的排练之后就是一个舞台合成的过程。舞台合成其实很麻烦，有时候，舞台合成可能对这个戏的改变会很大。那么舞台合成完了就是演出。大概就是经过这么几个阶段。但是这几个步骤呢，有的时候，可能会难到进行不下去了。到那就卡住了。

问：为什么呢？

方：这在中国是经常的。资金的问题。如果你要是和一个国营的院团合作。那么领导的想法，别人的感染，这都可能办到一半儿就停了。

问：那么不是很可惜？

方：那没有什么办法呀！

问：那么你们不会在想办法去解决这个问题？

方：现在的中国影响一个戏发展的因素越来越多，越来越不单纯。那么它的变数就越来越大。一个事情它的变数大了，它的成功率就比较小了。

问：您是《习惯势力》的演员。从演员到《米奈蒂》的导演，您觉得您学到了什么？您的经验会给您导演《米奈蒂》的时候，起到什么帮助吗？也就是从它的，我们刚刚提到的几个阶段来看。

方：首先就是说找这个语言的逻辑性，这个我从《习惯势力》已经就学到了一个原则。TB 的戏，你不要去找一些语言上的逻辑。它就没有逻辑性可言。那么由此而来的，这样的分析，对于角色的分析就变得淡化了。但是我可以对这些角色有些分析和认识，但是这些分析和认识不是要在这个戏里边必然的对应的行动。并不是怎样的。那么除此以外呐，就是一些技术上的铐链了。也就是说要还是要把握一个中国话的风格吧。还是要中国话《习惯势力》呢？有一点偏向于西方话一些。是一些中国人演西方话剧的感觉。这个感觉不好，这个不太成功。那么在《米奈蒂》这个戏里呢，我是希望能够保持中性，然后而更多的，我要让它偏向于这个中国话。

问：是从演出的...

方：是从演出的风格到一些具体的改变，比如说一些地名，人名儿，这些。

问：大部分从整个剧本上不会有改变吧！

方：独白，可能比较说重复，比较多的一些地方，如果没有一些意义，可能会做一些调动。但是不会做大的改变。

问：通过一些改变，但是您的《米奈蒂》还是 TB 的《米奈蒂》是吗？对于一个国外的观众，他还是一个 TB 的《米奈蒂》吗？

方：对，就是这样的。我并没有做一个我自己的《米奈蒂》取代 TB 的《米奈蒂》。并不是这样的。我是希望就让人看完以后觉得，啊！对，这个是中国版的《米奈蒂》。但是依然是 TB 的。

问：您的这些改变是让中国人更了解《米奈蒂》吗？

方：或者说不一定是让中国人能够有更方便的这个...感受，我倒觉得也许能让世界人民觉得《米奈蒂》这样的故事在中国也会发生，也有发生。这样的人在中国也有《米奈蒂》因此，《米奈蒂》不是说一个典型的奥地利人或者他是一个典型的德国人，他并不是这样。他不是典型的欧洲人。我是希望看到，啊！原来世界上所有的艺术家都有可能是 M。

问：还有一个最后的问题...《习惯势力》已经很久了，已经七年了。要是现在去看以前的表演的话，比如说 DVD，您会觉得当时的作品怎么样？

方：我现在因为我再看的话，我不可能再，或者说我也不愿意站在一个单纯的演员的角度去看过去。我曾经跟张兵、许洁他们谈过，就是如果我们今天在做这个《习惯势力》的话。我还是希望我来做

导演，我觉得，我会导的比上次的《习惯势力》更有意思，更好看一些。我觉得上次的《习惯势力》就是说演员啊，导演还依然就是躺在 TB 身上，躺在这个作品上，它还没有真正的把这个感觉，把自己对作品的感觉立起来。他还是躺在这儿，也就是说基本上你看到的还是...舞台上还是 TB 一个剧本的对白。只是在念，他没有融入自己的想象，没有融入，这所以这次《米奈蒂》我有强调中国话，就是需要融入我们的想象，中国话的想象。那么以前的《习惯势力》这种想象力太差了。并没有真正的把想象力发挥出了。那么我想如果下一步，如果我有机会在排这个《习惯势力》的话，我会有更多的想象，上次我们跟张兵谈过许多这些方面的想法。而且这些想象并不是说跟这个戏没关系，而恰恰是跟这个戏有关系的想象。而且也能带着今天的观众去一起赤诚的想象。我觉得是会做怎样的改变的。

问：谢谢您抽出时间来给我，真是不好意思，谢谢您！

方：没关系，我这俩天真好放假，休息。

Interview mit Cao Kefei am 05 März 2008, Beijing

曹 = 曹克菲

问：谢谢您抽出时间来，那我随便的问您几个问题啦！

曹：随便问吧！我也靠记忆来回答你的问题，因为做了已经很长的一段时间了。反正就随便的聊吧！

问：您是第一个话剧导演把 TB 的作品拿到北京的，那您当时为什么要选 TB 的作品呢？

曹：因为我在那个，我以前在瑞士生活，还在那儿学习戏剧有九年多。然后我在那时候就已经读了一些 TB 的一些小说包括他的剧本。我就很喜欢他的作品。他的东西给我的印象特别的深。所以呢，当时到了 2001 年的时候，正好有一个研讨会，关于 TB 的一个很大的研讨会，那是应该是 2000 年吧！正好有一个这么的研讨会那我也去参加了，大家也就探讨说，那应该做一个戏，我当时就很想做一个戏。那当然寻找那一个本子，比较适合在国内来做。那就选定了《习惯势力》。它相对来讲奥地利的背景不是那么的，在这个戏里不是那么的重要。其实还是来自我对 TB 的作品的非常的一个喜欢开始的。

问：那您当时就有一个人选了吗？一个合适的组了吗？

曹：其实我现做了一个翻译。TB 的小说和剧本没有中文的翻译。我现做了个翻译，然后呐，也就找了许洁，一个呐，她在我的翻译上做了一个改编。以为觉得 TB 的戏完全就是这样子转化过来就在国内演，好像语言的部分有点份量特别重。所以我们就在改编的时候又把语言的部分改变成在舞台上的一些行为。这个时候，其实这个时候就慢慢地来的。先跟许洁，然后就认识了张兵，他原来是做杂技的。那自然就考虑到他可以在里演一个角色。就这样慢慢地，像个雪球一样慢慢地滚动起来的。

问：他的主角是谁？

曹：是李力洪，他是演 Caribaldi 的。他是河南正洲的一个演员也是导演。

问：当他接到您的剧本的时候，他是这么样的感觉？他很喜欢，还是想考虑一下呢？

曹：两这都是吧！他现时看了剧本以后，首先我们聊了一下，我感觉，首先他有一点兴趣，看了剧本，看了剧本以后，他其实是两种反应，当然他觉得这个剧色的份量非常重。同时他有感觉到对他来讲一个很大的挑战。他觉得很有意思。所以他也是很快的就答应了这个角色。

问：那您在排练的时候，您有没有觉得，演员们跟他们的角色是不是有深一步了解的过程？

曹：我觉得当然是，我们排了有一个多月了吧，开始的时候我们是从杂技的，马戏团这些杂技的训练呀，热身开始的。我觉得在这个过程中有很多很多关于人物的讨论。Caribaldi 这个人物，我觉得就是这个李力洪，他还是一个比较资格、比较老的一个演员，他自己也是一个导演，所以我个人给他的空间也是比较大的。就是说我们也有讨论，但是说给他比较长的时间，让他自己去琢磨，我到时是一种感觉就是说他需要自己的一个时间。所以我很多的精力也会，就是放在那个其它人物的身上。然后我们加了好几个角色。就加了一些杂技演员。他等于在舞台上又多了一些人。所以我们有一个深化的过程。肯定是，排练过程本身就是一个不断的，跟这个戏啊、人物啊，包括里面的细节，一个更多的去感觉，去敬慕的过程。

问：那么您有没有感觉到，演员们感受到 TB 的作品真谛没有？

曹：其实我们在做这个戏的时候，应该这么讲，就说当作家他已经写完了他的剧本以后，就说...其实他的任务就完成了。那么当然是说，我们来解读他的东西。解读他就是说，我们当然以我们的方式，因为他们是一个那么一样的，我认为是这么一个伟大的作家，所以说，我们还是看了很多其它的书啊，包括跟他的弟弟也谈他等等。用各种方式来了解他。那么其实在真正创作的时候是说，我们怎么来理解他的东西，然后我们怎么把我们所理解的，能够在舞台上呈现出来。那么我想我们所理解的和 TB 的最初创作这个不一定是一样的。因为他已经去世了！我们也无法跟他有交流，但是就从他的剧作，作品里面当然可以感受他的很多人物，因为他有人物的出现。有这么一个份量很重的一个主要角色在那里面。所以当然就是说，创作的时候是再创作，而且再创作是一个解释，所以这个解释已经跟 TB 又有关系又没有关系了。只是一个这样的东西了。他不完全就是一个说 TB 的了。

问：《习惯势力》的首次上演的时候是在哪个剧场？

曹：是在中国儿童剧院。他其实是在那个王府井大街。

问：那您为什么要选着这个剧院？

曹：因为这个戏首先是一个大剧场的戏。那么在北京大剧场也并不是太多。首先这个剧场，它是一个比较好的剧场。同时呐，因为我那个时候的经费也是通过各个渠道得到的嘛，它个方面还是就是说还可以，还可以在那里演出，剧场也合适，经费也能够支付的了。就是这样的一个原因。

问：那您去选演《习惯势力》的时候，您有没有想过它的成功或...

曹：我当时去做这个戏，最初的冲动是没有想过这个结果。其实是真的没有想过。当时就是有一种冲动，就是一定把他的作品排出来。而且呢，就是也找到了一个 Zirkus。马戏团的怎样的一个摘题吧！所以在做的时候就是说没有想结果会是怎么样的。根本就没有想过。就是一步一步的在完成这样的一个过程。

问：那么去看 TB 的观众都有那些哪？

曹：我觉得相对来讲，当然就从我认识的人里边来讲，有我的很多朋友，朋友里边大概很多的艺术家，作家，相对来说文化修养比较高一点的。那么我想可能看的人相对一些是戏剧圈子里边的人，包括是我说的这些人比较多吧！还有戏剧爱好者。喜欢戏剧的年轻人啊！在学的，在校的，后来在自己做戏的人。

问：那么在中国大部分去看戏剧的人是什么人呢？

曹：其实要看戏的。我觉得戏剧的观众是谁，或者是哪些观众去？决定在于这是个什么样的戏。我觉得这跟戏很有关系。所以就说你的戏的不同，他的观众群是不一样的。那么像《习惯势力》的观众群就是我说的那些。那当然如果讲一些搞笑的戏啊，通俗的那样的戏呢？可能年轻人啊，更年轻点的人会多一点，就是说其实还有一些讲一些比较都市性的情感戏，那么白领公司里的人就比较多，其实我觉得他跟戏有很密切的关系。跟谁来做，包括戏的本身。

问：除了 TB 以外，还有导过其它的戏吗？

曹：我做过的戏里面一个是 TB，还有做了一个德国的剧作家叫比较年轻的...他的一个剧本叫《Feuergesicht》。Strindberg 的《Loveletter》。

问：谈到 TB 跟毛泽东的比较...您是怎么看的呢？

曹：对，其实不能说，我们要他演，没有一个人能在这样的一个里面能演的了。真的就是说我们解释他的时候他的一些方式和其它的那个外生女啊，小丑啊，驯兽员啊！包括那个就是杂耍，他们之间的关系让人有一个这样的联想。其实也就像他一个像一个小王国一个那样的国王一样的。控制和...

问：TB 作品，它没有故事，它只是一行一行的字，那对于演员们是不是非常的难呢？一定不容易。那并不是对演员来是一个挑战，对观众来说也是一种挑战吧！那您是怎么来跟演员们讨论 TB 的作品，能够让他们更深的去理解 TB 的呢？

曹：我觉得在这个《习惯势力》的戏里边还是有一点情节。就是说它开始的时候我们也把它安排在整個舞台，是在一个的后台。就是说前台在演出，因为他们经常要人上场去演出。所以后台等于这个团长和演出完的人待在后台，舞台呈现的是一个后台。它里边也有一点，但是它没有那通常的故事说能从头到尾，像一个线条故事，这是没有的。但是它里边呢，其实从我们对这个戏当时的探讨是说，其实每个人物在里面，讲了一种人的那种生存的状态。一个讲的是比如说，这个生存状态一个是通过和 Caribaldi 他们俩个人的关系。还有他们互相之间的关系。还有就是说我们包括里边在增加了几个杂技演员在里面，其实我们都想把一个人被驯服的一种状态，就是德语的一个叫 Domestikation，就是人被驯服，他是一个像驯兽员是的...驯服就是说你就像失去了自我，你完全是一个听命于他人的，让他人来安排你的命运的。当然像 Dompteur, Clown，还有那个 Jongleur，他们的方式，每个人的生存的方式都不一样。他们对待 Caribaldi 也不一样，他们为了要生存每个人采用不同的手段，包括外甥女也好，所以其实我们在这里面讲的一种...你有没有我们当时的小册子？

问：没有。

曹：那么我给你拿一本。因为我们里面有几句我们当时创作人员说的话。其实就讲了一种，其实我觉得像杂耍一样，它就是每个人都有一种状态，杂耍就是说是杂耍嘛！我怎么面对你呢？他就有点像我们想到的一些，他看到毛泽东这么厉害，但是要跟他周旋，杂耍的人就是一个很善于周旋的人。这个 Clown 就属于一个...他等于是...他生活中也就是一个没有脑子的，所以也成了一个其他人的手中的一个怎么讲...一个球一样的被玩的一个人。所以他也成为一个生活中的一个真正的小丑。他完全失去自我表现一些的，他跟杂耍就不一样，他也是一种这样的生活方式。就是这样的。是不是耍点笑话成为别人的笑话。那像那个，我觉得里边有反抗意思，比如说像那个 Dompteur，他其实啊，有一种，那种反抗的那个东西在他那里，因为他本身也是个驯兽员，他本身也就控制其他动物的。所以他在里边和这个 Caribaldi 碰撞也是最直接的。Caribaldi 也是最恨他的。所以每次演奏他们不是钢琴为题，最后没有排练成功的。但是他最后还是屈从于 Caribaldi。即使他有那样的一种反抗，他最后还是这样子，包括他和 Clown 之间的关系由同于看出这个驯兽员也有 Caribaldi 的那样的影子在，所以其实我们在这里边呐，更突出的是，一个人在一个这样的情况下的一个生存状况，而不是突出故事，这点我们在跟演员的讨论里面是很明确的。就不强调故事。把一个过程呈现出来，看这些人是怎样生活的、生存的。而不是讲里面发生的这样那样的事情。

问：那您觉得哪一个场面或者一个事情的过程是对演员们来讲是最难在舞台上表现的？

曹：我觉得最难的时候，是开始的时候。我们怎么进入这个戏。然后第一场怎么排，我印象当中我们第一个开始的场景，就是人物出现以后要反映他们的各种关系，我觉得是最难的。因为这里边是首先人物确定在舞台上，人物的第一个亮相，不同人物的出场，那么怎么就是说，我们...而我在这个戏里面要求不要那种写实主义的那样一种，像电视剧的那一种的演戏，而是说演员，他每个人都有一个自己独特的形体，就是由于这个每个人的性格不一样，每个人的生存的一种方式不一样，所以他的形体也不一样。这个形体要通过演员来把它表现出来。所以我觉得对我来讲可能最难的是开始的那部分。开始部分真正找到了以后呢，好像就开始心里就有数了。其实我们每一个片段都排了好长时间，其实我觉得每个片段对于我们来说都是很难的。都是很大的挑战。

问：我想因为这是 TB 的第一部戏在中国，难是一定的。

曹：对，我们演员比如说，直接的演艺者，他们都觉得是很谋生的话，这个是这样子的，我们怎么来演出啊，就是说首先我们要在这样的一个我们自己的小组里面，首先要有一个能够把他吃透，不仅仅是头脑要吃透，而是身体也要吃透他。所以就是说这是一个我觉得，整个，我认为是一个很艰巨的感觉。然后我们都非常卖力的那样的。应该是从头到尾很难的。但我觉得一般排戏，我的经验开头就

难，因为他有经络的过程。一般你找到的某一些东西，你心里就会有底，其实很多事情都是怎样子的。

问：那您在排练的过程当中有没有跟某些演员们艺术上，表达方式上出现不同的意见呢？

曹：在这里边...没有我，其实跟里边的演员，我们那个组合作的比较融洽。我唯一后来我感觉到，我后来才意识到，等我们演出都结束了，我跟这个主角李力鸿，就演那个 Caribaldi 的，我后来对他在某些地方稍微有一点觉得，但是我觉得我对他的这个戏、这个角色，我觉得有一些地方我还要在多强调一些，是的。但是我觉得他已经，用他的那种方式做了一个很好的解释，然后我们当然也有很多那个，就是...我觉得有些细节，如果是我今天在来做的话，我会去考虑一些细节的方面。

问：《习惯势力》在 2001 上演以后，七年以后...

曹：应该是六年半，因为我们是 2001 年的十二月份演的。所以现在应该是六年多一点。

问：六年多以后，您觉得《习惯势力》那时候的演出，有没有要修改的地方呢？

曹：我会有，当然会，我会在有一些细节方面啊，舞台设计方面啊，比如舞台设计我要做一方面的改变。他原来的那个架子太 Stark 了，同时我就觉得有些细节，我肯定会做得比以前那个那个时候要更到位一些。

问：那对于这个 Team 呢？

曹：如果叫我排，那还会用这个 Team 的。我绝对会用这个 Team 的，因为我对 Team 印象、回忆是非常美好的。

问：除了 Team 以外，其他的就会有一些改变...

曹：对，我说的 Team 是人员不会改变，但是我们会根据一些表演啊，里面一些，肯定有做一些调整的。

问：那您觉得《习惯势力》总体来讲算是成功的吗？

曹：我总体来讲，我是对这个戏，还是比较满意的。当然我要是今天排，我肯定的...因为有了这六年的积累啊，肯定不一样，但是我觉得当时我们的视角，这些演员的参与，我还是觉得是一个还满意的一个作品。

问：TB 对您来讲，他是一个怎么样的作家？

曹：这个作家哦，我觉得他是让你一直可以感觉到人深处在一个深渊边处的人。还有一点就是说，他的那种对完美的，那样的一种，就是...怎么讲呢？如此要这样的完美，包括他创造的人物啊，他会让我觉得，我经常会觉得，看了他的写的东西以后，你就不可能那么的自以得意吧！他像一个创造戏一样的在你的旁边。你会看了以后，让你作为人没有什么要得意的。

问：那《习惯势力》的场地是有您来决定的吗？

曹：因为当时跟一个北京戏剧家协会一起和做的。所以呢？其实也是共同决定的吧！因为我们觉得这可能一定是一个大剧场的戏。要在大的舞台上。然后北京大的舞台也就这么两个，一个是人艺，一个就是这个，所以...人艺那个更大。然后呐，价格就更贵，那我们就觉得它更合适。无论是从它的舞台也好，剧场也好。

问：那您《习惯势力》的 Sponsoren 大部分是国外的，还是中国的呢？

曹：其实当时呐，我们的资助有一部分是 TB Stiftung，其实我个人在这个戏里面投了不少资。

问：为什么呢？

曹：因为本来，当时维也纳城市啊，可以有一部分钱，是最后没有实现，没有实现呢？那我很希望这部戏能够展现给中国的观众，那我自己当时也投了一些钱。

问：除此以外就是 TB Stiftung？

曹：对啊，TB Stiftung，北京戏剧家协会呢，也做了一些协助吧！但是这个钱主要是 TB Stiftung 跟我个人的。

问：那您觉得这个值得吗？

曹：值得！

问：那么宣传这方面您是怎么去实行的呢？

曹：当时好像我们因为也有一个制作人，他来帮我们制作，他同时还做两三件事，其它的戏，所以当时我认为我们这个戏当时最不满意的就是在广告宣传方面。可以怎么说，这个戏，我觉得广告宣传...后来是因为看了的人在互相传来传去的，所以我觉得宣传做的是不够的。非常不够。

问：那么要是给一部戏做宣传的话，您觉得是应该要怎么样去做呢？

曹：宣传的话呢...一个当然我觉得报纸的一个是文艺榜上专门的...像各种演出的表。那你这个地方一定要出来啊！那个时候，我都不知道，那个时候有没有演出的 Plan。但是一般通常情况下，当然是通过报纸来...还有呢？其实还有一种是现在我做的话，你可以印很多的那种小的卡片。可以到各个的剧院里去发单子/卡片。那个时候什么都没有。一点都没有。我就觉得当时的制作人做的，是他就不称职

的，可以怎么讲。当然报纸上有一些广告，包括使馆啊，他们也做了一些广告。但是我就觉得根本不够。

问：那您现在会怎么做呢？

曹：我会在附加一些东西。

问：那您下一个会是一个什么样的项目？我说的是您现在。

曹：你说我现在啊，下一个戏，我会在德国的那个 Düsseldorf Schauspielhaus 排一个戏。

问：是一个国外的戏吗？

曹：很可能我这一次会选着这里的一个题材到那儿去排。

问：那您有没有想过在排 TB 的戏？

曹：如果是...其实这个《米奈蒂》是我当时介绍给方形的。我最初认识方童，其实我们在这个方面我们有一种缘分吧！我就跟他讲了一个《米奈蒂》的故事。因为《米奈蒂》是...我当时呢？有三个戏是我看了最喜欢的。一个就是《米奈蒂》，一个就是《习惯势力》，还有一个叫《Der Ignorant und der Wahnsinnige》这三个。然后我记得我就跟方彤讲这个《米奈蒂》，因为我我说，啊呀，我就问他，你们戏剧里面有没有一个人也像 Minetti 这样的命运。所以对这个戏我们聊的挺多的。我但是对这个戏很有感情。因为它在一个圣诞节的晚上，在一个这样的宾馆里面。这样一个就是孜孜不倦的，对自己一身的追求不断的，一直还没有放弃的一个老人。在这样的一个节日里面。所以但是给我的想象还是很多的。其实那个戏我当时是很有趣要做的。

问：那您当时为什么没排《米奈蒂》呢？

曹：因为我觉得《习惯势力》，因为我们后头找到了这个马戏团。它本身可以利用中国的一个杂技。我觉得它可能从一种，对中国观众来讲它会有一种比较近的东西在。《米奈蒂》呢？我觉得比如说要从另外一个角度，比如说从中国的那个艺术家，要找到一个那么原形的人物，在去寻找和 Minetti 的关系。就是说...我觉得可能那部戏呢？我现在想，《习惯势力》当时会觉得它可能会呈现的方式会多样一些。有这样的感觉。《米奈蒂》的演员要从戏曲里找，当时我有这个想法，因为方童是搞昆曲的嘛。我有这一个想法，因为中国有很多老艺术家，戏曲老艺术家，其实都和 Minetti 命运很像似的。一生都在执著的追求什么，但是命运、历史、革命都把他们的一切都毁掉了。但是他还其实，他还在想着这些，最后其实是很悲惨的，就死掉了。这种事情在这儿很多。所以他很快的就会让我想到这样一些人的悲剧。

问：您觉得《英雄广场》它有没有在中国上演的希望呢？

曹：我认为《英雄广场》这个戏离中国比较远。当然他们会想到天安门广场，但是我觉得英雄广场和天安门广场还是两个不同的。虽然英雄广场在 Wien 也是一个政治上的一个地点，天安门广场当然也是，但是他是一个纳粹的故事。它是一个跟犹太人的事情。所以我认为还是一个很奥地利的一段历史。所以你怎么转到中国来，在天安门广场怎么样，我就...所以这个戏我是我可能排的。《英雄广场》我是不可能排它的。

问：《英雄广场》要是排的话，会在中国出现什么问题吗？

曹：因为我从来就不认为...因为我看到英雄广场我认为，我个人根本不会去做它，所以我就不会去考虑说它会在产生一个怎么样在政治上的问题。

问：谢谢您！

曹：不客气！

Interview mit Zhang Bin am 06 März 2008, Beijing

张 = 张兵

问：您演过《习惯势力》的什么角色啊？

张：丑角。

问：那您的感觉是怎么样？

张：感觉基本上是我以前的专业。

问：那您以前的专业是什么呢？

张：杂技里边的丑角。

问：那现在的专业呢？

张：现在是戏剧个影视制作。

问：那您演过《习惯势力》以前有没有听过 TB？

张：没有。

问：您接到这个剧本的时候，您的感觉是怎么样的？就是看了您有演的角色。

张：我最早他们当时这个剧组找我的时候，我不是演员的角色。我是一个...因为《习惯势力》的背景，这个戏的背景是反映一个杂技、马戏的班子，当时他们找我呐，是想让我做马戏、杂技这边的编导。当时这个做编导我当时是答应的。当时他们找不到一个演杂技，又有舞台剧经验的、演丑角的演员。当时谁坏呢？就是许洁坏，她说，他以前就是丑角，干脆他来演就算了吧！那导演就说，是。因为他们找得好久都没找到人选。我说我已经十年没上台啦！我已经也不行了。他们说没关系，试试吧！这样连杂技这个编导带演员我，看了看本子以后就接下来了。接下来，但是呢？我就有一点含糊。因为我...我不...TB 我有没听说过，从正体专业角度来看我没问题，因为我是从这个舞台换到另一个舞台。就是从杂技的舞台，技巧性强，和这边呢？纯语言性强，等于跨度很大。当时我挺担心的。

问：那您还是答应了。

张：我答应完了，就说我试试。等我一道组里，看了本子，跟大家一接触，挥舞挥舞，那我的感觉是没什么问题。我只不过当时跟那个编剧，跟改编说了一下，那个许结说了一下，我说你就好减少台词量给我。

问：您的台词量本来就不多啊！

张：我的台词量在里边还行吧！比那个...当时演团长的那个就很多，谁都比不上他。台词量，第一就是他，第二是那个杂耍的演员。第三是方彤，第四是我。此时我的台词量，在他们那儿还算少了，可是不少，当然我要求许洁给我减少台词量。因为背这个台词，量就大了，就怕记不住，接不上。等到一排练起来以后，因为我从小练的，还有功底嘛，我就没有感觉说很难啊、很害怕啊！我说比我那时候，那杂技那时候容易多了！

问：那您接到剧本时，当您从头到尾看了一边，您的感觉是怎么样的呢？

张：我当时的印象和感觉啊...因为离我当年生活的那个环境和那个当中啊...不远。因为过去呢？我就是，我们的老师，当时我练杂技，我们的老师，他们也是走南闯北，跑码头啊！一个杂技班子，一个杂技班子，全是那些小班子。从小我就收了一些观点，听了很多的故事，我看了这个本子以后，从背景这个感觉来讲，我感觉我不太陌生。

问：但是从台词这方面与写作这方面呢？

张：哎，我就感觉头疼在那了。哎...当时那个编剧改出来的东西，我又当天，我是属于等于就是说有一点，有点二号导演那个感觉。因为它的背景是杂技团嘛！我当时参加创造的时候，许洁当初编出来的想法和细节很多，最后...因为当时我也没学过导演，我只不过说从专业那个角度我排没有什么问题，要是从整体这个戏的结合来讲，这是话剧，跟这个技巧性结合起来来讲，那这个完全要靠导演的能力了。那这样一来呢，就是说，导演当时她也想做得很好、很美，结合的好。可是这个戏最后是我的感觉...从现场的效果反响来讲，都不错。可是从整体的感觉来讲最大的一个不好的地方说...没有结合好。

问：那您说的结合是指哪一方面呢？

张：戏和杂技，那个戏本身背景，那个背景是杂技马戏帮的。那就是说，Caribaldi 那个团长他所传递给给大家的是...不光是传递给观众还是给团员，他应当把这个里边，这个帮子里边这个人性和技术，和怎么样去做，他为什么就是说过去来讲，不管是国外，不管是西方国家还是东方国家，都是一种什么，凡是做杂技，马戏的。说实话他们艺术，现在叫艺术，以前不叫艺术，以前就叫跑码头。在中国的话来讲。在西方国家来讲我还不知道，过去叫什么。可能是小班子演出什么的。相信也是属于跑的那一种概念吧！所以你说他们艺术结构有多高呢？艺术层次有多高呢？对于这个行当，没有太高的文化素质跟修养和层次。因为它只是去靠他本身的那种技巧和技术去糊口、挣钱吃饭。你说他发大财，他发不了。你说他穷饿，他也饿不死。所以呢，西方国家还是东方国家都是一样。他的文化素质和人

的素质都不是太高。当年全是这种概念。那可是这个团长他非要让这些人，团员去演这个很高雅的“Forellenquintett”那这个说实话，甭说马戏帮那些人烦了，就连你这个普通人刚刚学小提琴，大提琴的人你让他很难、很反感的。因为他很枯燥。你那个拉出来...世界上那么多的艺术家，小提琴也罢，中提琴也罢，大提琴也罢，有几个正经成名的，太少了！所以他的追求呐，这个团长的追求呢？是很高的。可是在这个里边呢？肯定这个戏整体完了以后，反映出那个年代社会的感应。那个社会来讲就是说...追求艺术的人不被当时那种现实的环境和人们来接受。当时，那一年代可能说大家为了生存呢，为了吃饭呢，还有谁去纯搞艺术呢，就是说很难了。这个戏，好就是好在，就是说他把那年的、那个时代，可是你要是反过来看现在这个年代也一样。人性跟你的生存和你的那个现实社会当中怎么去处，怎么去做人？实际上这个你看，那个年代 TB 的东西跟现在你去想跟现在社会有很多的相识的。

问：那您觉得相识的地方在哪里呢？

张：他相似的地方就是，你看那个年代人也是属于人性的一种，不管是去生存啊，和人与人接触啊，交流啊，和人要的目标啊，现在的人也是一样。只不过那个年代就是说，要比现在的人还要苦一些。因为他的机会啊，机遇啊，整体...全社会的发展都没到那儿，所以这个反过来有说，就我们排那个戏，那种感觉，惟独我当年的概念和印象就是一种，我感觉是两张皮。

问：什么样的皮呢？

张：就是说 TB 这个戏《习惯势力》排出来的是一种什么概念呢？就是说戏就是戏，他原本的就是戏，技巧这边，我说杂技技巧这边，没有完全融进来，融入故事情节里面。他就是说好，我们这演，现在是故事，正说某种事情，某某怎么样，这个挑皮捣蛋，那个驯兽员喝酒不来排练。那个小丑捣蛋，那个小姑娘害怕，跑旁边去干些什么去。这是戏整个里边的过程和那个故事。完了突然间有一点不伦不类在哪呢？就是说这点只不过就是说台词，语言方面少的时候，突然间冒出技巧出来了。那这个技巧跟那个戏到底有什么关系？

问：没有。

张：你不可能感到有啊，这个戏，他说我们是演员，完了，所以因为你做为一个马戏帮，杂技马戏帮的来讲，那你这里边的所有的人物，演员跟他这个戏的故事和这个技巧，应当是结合在一起的。我们那个本子当时做的是正体结合的。等于排出来，现场表现实际上就是这样。我当时感觉是这种感觉的。

问：那排完《习惯势力》以后您对这个作家是什么样的感觉呢？

张：我排完了这个戏以后，有两年，当中我没有，再没有接触过 TB。2004 的时候，两三年以后吧，无意当中，可能是你那个老师吧，（Herr Prof. Trappi）来到中国，那时候我们见面，吃聊着说，当年你演过，你现在就从演员开始转行了。做戏剧这方面的制作了，你还有没有兴趣去做 TB 的东西。我就说有兴趣啊！因为当时演完那个以后，大家，一些朋友在一起聊天的时候，TB 确实是一个当年在欧洲来讲呢，是一个伟大的作家，确实是很高，再加上他的思想也是很激进的。当时我就说我感兴趣啊！他就说我跟 TB 的弟弟 Fabian 关系很好，我可以给你联系。我说那好我明年应该会到维也纳去。就说，那好，咱们在那谈这个那个的。这样一来呢，又把这个 TB 的事重新建立起来了。又开始在做，等于是，我们当时想的是，三出戏，一个是《米奈蒂》，一个是《英雄广场》，在一个是《习惯势力》的再排。到去年来讲呐，（2007），等于那个不能成为 TB 的东西。就是在中国曾经做了一个代理。不是 TB 的东西。

问：您说的是不是张广天的那个...

张：对，他只是精神上...他是看了 TB 的戏，看完了以后，他想照着 TB 的东西去说改编。那么改编的话是有次率的。你不能一下...人家的一点的都没有...不是说这个作家的精神在里边，那这个不能怎么做的。和人家的精神都看不出来，东西都不是人家的，那你...当时是个歪理。可是去年还好在哪呢，就是说我们当时呐，是两三部戏和一本书，完全把 B 介绍给中国了。让中国人，让中国的戏剧圈里面的，一般就是说有些知识层次的人，民众，老百姓，观众，来熟悉他。那就是说通过许洁的努力呢？她把这本书呢，给写出来了。写出来，我们在去年年底是...是前年年底了，2006 我们发行了。发行完了呢，据我现在调查，和问，因为这个书是我一手包办的，基本上我们头版出了 5000 本，现在已经没有了。

问：那么效果很好啊？

张：是的效果很好。

问：要是以后还有人想买这本书，但是已经没有买了，那该怎么办？

张：我有库存，上我这儿买。

问：很好啊！我的问题是，要是真的卖完了这出的 5000 本，那想要的读者该怎么办呢？

张：那现在等于说，因为现在都是市场经济。那除非这个书是很学术性的。纯属正经搞学术的人，还是稍微有限，他有一个很小的圈子，那就是说，人要是想了解这个作品，想了解这个 TB，他要是对这个感兴趣，专门学专业的。那么他有可能去买。

问：要是没有的话呢？买不到呢？

张：要是已经没有呢，那他又不是市场倡销的，那就有可能就不能买到了。

问：比如说一个中国导演以后想排 TB 的戏，想要看他的书，要是买不到的话，那不是太可惜了吗？发过的书，有没有在中国有库存呢？

张：因为从中国的收藏和收藏资料的概念来讲，除了政府的一些他有收藏，像什么图书馆，博物馆他会有一些收藏，你想这个，因为中国这种习惯还少，你想不管是民间做的啊，你要是说不是政府类型的，和少有图书馆啊，或者说图书大厦收藏这个的。几乎找不到的。

问：那我还算幸运，你们都还在。现在还可以来采访哦！

张：还没死呢！那么我们今年呢？准备了两计划，一个是呢？现在正在运做当中，就是那个 Minetti。我跟南京，江苏演艺集团，南京话剧院的。导演就是方童。演 M 这个演员呢，也挺，说实话，也挺戏剧话的，是南京话剧院的院长。当今院长。他叫杨宁。（江苏省话剧剧院）

问：他是学戏剧的，还是……？

张：戏剧、演员跟导演。中戏导演系毕业的。几乎我们这本子要动一点什么呢？就是说，让人很关注的，就是说，你老强调一个地名，因为你终归是中国人，去演外国的一个戏。那你这个...因为我们这个定位的是...我们要把定位定清楚了，你准备在中国演，还是准备拿到欧洲演。那么我们是要拿到欧洲演。那欧洲演里边不管是什么 Salzburg 也吧，Wien 也吧，欧洲人都知道。那可是这个演的感觉，这个演员呢？给转成了...以前他也是...M 本身的也是一个演员。那就是说我们中国人要演就是说要有有一些主题特色，中国的特色。那么中国的一个戏曲演员。

问：那么为什么，不选一个京剧或是粤剧呢？

张：中国的国剧是京剧，可是昆曲来讲是京剧的鼻主。因为它的发源很早。在一个呢，这个昆曲这个呢，是...当年...申报到国际上，中国的非份部遗产。那就是中国纯民族的这一些。那么我们要是想，中国人要演的有一点特色的这么一个戏剧。

问：就是有一点与众不同的。

张：对，对。我们要拿到欧洲去演，让大家熟知一些中国的一些古老的文化。因为国外的人，欧洲人，西方国家人，现在都说京剧，那都没问题，都知道京剧，那昆曲是什么一回事儿，他们不知道，其实我们这一回创意还行。创得不错。现在已经开始动手，这个月中开始动手，就快要排。方童，我们都要去南京。

问：那么准备在南京排？

张：因为那个是院长，他要离开他的院，在北京几天，20 天，他那个院可能就乱了。他要兼他们院里其它的活动呢？还现在准备呢，接那个戏呢，还在运作一个说我们准备出 TB 四个到五个剧的剧本记。

问：剧本记？

张：就像一本书一样。不是书，完全就是这里边好几本，等于一个剧本那样的。

问：是当参考的那一种。

张：对，对，对。准备现在就是说，因为前期这个戏没落实呢？等于就是说没有再往下推荐剧本记。等这个事基本一落实以后，我下一步要马上把这个剧本记的事给形成了。这个，我觉得 B 的东西确实是个好东西，一个大师的。翻译过来以后，给中国的不管是专业人啊，还是说一些学生们，都会有一些帮助啊！思想意识的确是给...我们做这事只是给大家留一个好东西吧。

问：问题在于，就刚才您跟我说的一样，他的东西、资料在中国是存不住的？

张：嘿。

问：那去看您的戏的观众都是谁，哪些人啊？

张：中国人呀，说实话改革开放这 30 年，中国的人啊，现在是太浮躁了。因为没办法，现实生活逼迫的。所以你想，像 TB 这种东西，他的一些戏剧的这些东西和他每个戏剧里表现出来的东西、思想和理念，在当今来讲中国这个社会，说实话没什么观众。除非一些专业人士。喜欢戏剧、懂戏剧才去。甚至还有一些什么呢？像学德语的。因为这个人是德语国家的人嘛。所以呢也就这些观众。在中国不会有太大的市场。

问：当时去观看《习惯势力》这部戏的观众都是些什么人？

张：当时是三种吧！四种观众。一种观众就是这个戏剧圈子里的。一种观众是学生，学这种的学生。还有一种呢学德语的，这是三种，还有一种就是说，散的。不知道到底是什么，反正我喜欢话剧，他是喜欢这种类型的。就是说也并不是 TB 的戏，我就是喜欢话剧，是话剧我就去看。就是这么类型的四种观众。

问：您说的第四种类型的，让我的感觉是，不管他是看得懂还是看不懂，他都去看，那是为什么呢？

张：因为每个人都在成长，成长完了以后到底...人到一定程度的时候都会去把自己的思想啊和人民的素质啊，会提高。所以呢？他也许前几年，他拼命的糊口啊，那么这几年他的生活环境好了，他们他要把自己自身的文化修养、文化素质修养，他要提高。

问：那您的意思是，我去看，但是没看懂，至少我可以跟人家说我看过了。

张：对，完了呐，他慢慢的，时间一长了他就懂了。他看这个戏不懂，他会去捉摸。哎，就懂了。因为他要净化自己嘛！对自己来讲要有一种修行的感觉嘛！提高自己嘛。

问：挺好的。

张：所以有这么一批观众朋友。

问：《习惯势力》上演的时候是在冬天吧，当时很冷吗？因为一个德国的记者写了这么一段，他说在剧场很冷。

张：因为在冬天啊，所以很冷。

问：那么剧场有没有暖气呢？

张：有开，但是还是很冷，只是说呢，供暖的事。

问：在中国现在还有这样的吗？

张：不，因为那个儿童剧场，很老剧场。现在说实话，北京剧场的条件，你像，中国儿童也重新装修了，你现在要是冬天要在进去看的话，你不可能不脱大衣了。不脱大衣你坐不住了，你。因为 2000 那时候中国从经济建设，从各个建设没有那么的完善的。从经济角度来看。现在北京剧场说实话，就这国家大剧院不是说是在亚洲，就是在世界也是很好的。

问：那么要是去看《米奈蒂》，我们一定要脱大衣了！

张：《米奈蒂》应该不是在冬天。我想到五月底，是一个排练阶段。这个排练阶段必须要完成。到五月底必须要完成。完了...等到六月份以后，那有可能我会，初步的首演的，锻炼锻炼大家。完了让大家，让一些行内人士啊，去看一看，给这个戏提提意见，怎么去改进。把他改的。我们希望想要一部完美的作品。准备现在在南京啊，上演个一两场，演员也熟悉熟悉，完了，在天津一些反响，因为我们不是要针对中国观众嘛！完了，等我们这边运作的差不多了，所有的资料过去以后，欧洲那边有印象了，那我们会在北京开个新闻发布会啊，上个两场。那要请一些相当的各个使馆文化处啊，德语的使馆啊，完了就是说请一些欧洲人，所称的老外，中国人说的老外。我们去请他们看。请他们看，让他们提一些好的建议。我们在去修改，修改一个更完整的剧本。

问：然后在准备去欧洲演...

张：对。现在不会...因为是一个小剧场戏。

问：通过《习惯势力》然后《米奈蒂》TB 会在中国或者说在中国人那儿留下印象吗？因为 2001，当时除了在外留学回来的中国人，和一些学德语的，然后外国人以外，没有一个中国人听过 TB 这个人的。

张：反正谁知道 TB 的...应该业内人士知道他，现在或者一些搞学术的人。那我相信 2006 年我们出的那本书以后，现在基本上你给一个导演的的话，这是 TB 的剧本，他会认识。老百姓？不搞学术的、不搞专业的，他们一定没有听过。因为在一个奥地利这种概念呢？这个国家，一个是国家小，还有一个呐，就是说他宣传力度不像那个其他国家的人。你像那个 Shakespeare，那在中国恨不得是，连小孩懂点事儿的时候，他都知道，因为从老的一边慢慢的传下来，好的戏剧，什么样 Shakespeare 的，他都会告诉他，文化大革命之前没有让人这么熟知嘛！所以现在只是说，研究他的，修德语的，研究他的，和我们一些专业的人士，那应当没问题。在加上这本书出完了以后，应该会有一些的固定群体知道他。在没出书之前，你问十个导演吧，恐怕有一个或两个说听说过。

问：听说过，不代表知道...

张：那就是他的说法了...

问：那您为什么要做话剧呢？

张：做话剧是属于一种艺术追求。我感觉就因为不管是制作人，导演也罢，演员也罢，凡是你在这个文化圈子里，做这个演艺圈子里，那所有的导演也罢，演员也罢，在这个圈子里，对话剧来讲，是一个最高的既艺术有文化的一个，定级的一个高雅艺术。现在所有人，中国有基本上百分之 95 以上吧，都知道话剧是，文化层次已经最高的了。最高的艺术！都知道。可是在中国现在、现行的发展过程当中，和这个市场当中没有人去完全追求！我就去，我为艺术献身，我纯做艺术。没有，那为什么呢？他要生存。你想中国改革 30 年吧，你说中国现在有钱吧，有钱，对吧，市场好不好，也好，西方国家看上中国发展的很好。不管他是从反面的还是正面的，他都在关注中国，可是中国人通过风雨这么多年，将近 60 年了，走过来以后中国人的文化素质和人文的素质没有达到西方国家人的境地。所以呢，就是说，关注话剧的人，关注纯艺术的人，很少。因为当年说句不好听的话，他连饭都吃不上，他怎么会去看话剧呢？他没有学到那个知识层次，他没有到一个顶点的话，他怎么能理解话剧的含义呢？他怎么能坐在这里去看懂话剧的含意呢？他怎么能坐在这里去看这场话剧，这个到底在描述什么呢？给人观众，告诉观众是什么意思。他们根本理解不了。他就没有兴趣去看。所以...中国的戏剧市场在北京来讲呐，这几年一个上海，一个北京，这两个城市，还相应的，现在已经发展和去培养了有那么...就光北京一地吧，培养将近有，我调查的数据将近有 5 万人。

问：您是怎样去调查到的？

张：我去就是说，不管是哪个导演上演的话剧，你就可以在北京有几个剧场是专门演话剧的，你到那儿去每次，这个剧场多少座椅，完了以后，每场他一演，演多少场，每场商收率是多少。一个人，那你这么一合算一下来，那每年平均在北京要有多少场话剧演出，有多少的导演来导戏，有多少的导演导多少戏，完了以后，演多少场，这个合算的出来。

问：从这些数字里您能够合算出 5 万？

张：对，将近5万。因为前两年来讲，才3万。这两年呢？尤其是去年又培养了一批观众。去年话剧进中国百年嘛。百年纪念嘛。所以话剧多了一些。不管他戏好坏吧。因为中国是跟西方国家那种管理啊和那种社会发展教育还不一样呢，还有一些还专门歌颂党啊，歌颂社会的，这么一种概念的嘛。我们说的是主旋律嘛。

问：您提到去年的百年话剧，中国为了庆祝百年话剧，他有没有做了些什么工作？

张：噢...全国各个话剧院，最低最低都要出一台戏。每台戏平均要演三到五场。话剧百年就是去年的一年，抛开春节，和一些准备工作，从三月份以后到去年的年底。全是话剧百年。这话剧百年当中呢，所有的都在庆典，所有的都是为了话剧百年而演的。都出现一些有传统的、有民族的、有现代的、又先锋的戏剧，就是说，确实不少，去年确实不少。我没去看几场。

问：那是在每个城市都有吗？还是就在北京？

张：几乎啊，这些按中国的省市划分嘛，大省你像南京话剧院，天津，人艺，江苏的，上海的，广东...这些大城市的都会到北京来演。每个小城市，一个是文化素质，文化修养没到那一分，根本是没有观众。那就是说他们就做一些小戏，也会在当地演，即便他们那个戏进不了北京，规模没有那么大，主旋律没有那么好，那怎么办，他们也要去做，做完了就在当地。

问：要去北京的演出，他们会对这些戏有什么的要求吗？

张：他们会有审查的。他们审查了以后，说你们可以，完了以后，有的是说政府请会来的，有的是好比，我就想做市场，我要进北京，那他们会考察他的戏的本身。到底你的戏反映出什么来了。你想干嘛，你的主题思想是什么，你这个戏的主现是什么？那中国来讲就是两种概念，一种，你做这个戏，你不要去反党、反社会主义，还有一种，你不要淫秽，就是这两点。

问：那么这些戏要进北京的市场的话，那么政府会给他们资助吗？

张：嘿...说实话，几乎没有，全是说，你像外地还好一点吧！哟，它进京了，那就按北京来讲，我出国演出，那政府会支持你，可是作为我们民间运作来讲，也没有，他没有一个...像西方国家一样的，专门有一个机构来支持。比如我有一个项目，我想干嘛，完了，我上那个组织去申请，那这个组织感觉，哎，这个项目挺好的，那么他们就会资助你，不管多少，像这样的中国没有。除非你像，还有一些大的各个省市的那些，外地的那些和北京的那些属于国家的院团，你是说现在都已经改了，可是他还属于国家的院团。那他每年排戏，要干什么，他要往上申请。政府还会支持下你的。因为政府他每年不是没这笔支，他有，他只是针对谁，何比，国家话剧院，你申报，我给，你天津话剧院，那天津政府会支持，会给你，其他的就没有。

问：比如说一个很小的话剧院他们也会去申请嘛？

张：反正作为一个演团去申请的话，要是太小的话，他们不都去申请了，以为国家播给他们团的，不说多少钱吧，比如一年，你像那个方形他们那儿，昆剧院，一年一千四百万，国家每年到时候给你一千四百万。每个剧院都会给他们，这个干嘛呢，就是人员的公职，日常的开销，一些劳动保护概念的，这些最低的限额这样的，什么医疗费，什么这样的，那样的。他每年会拨。其中这里面拨出的钱，就让你能排一些固定的小戏了。

问：那么这些，您说的是一些国家的剧院，那么私人的就没有了？

张：没有，对，就没有。私人呢？是民间，我任何组织都没有，我呐，是个小公事也罢，大公事也罢，我们想做一个戏，你去上政府那儿去申请，没有，因为，你找不着机构啊，你直接上文化部申请，文化部他不接纳你。

问：那么在这个情况下，他们应该怎么办呢？

张：自己去化缘。就是找企业啊，找朋友帮忙啊，甚至我们...你看我这会儿合作的伙伴就是我去找专业院团，我这次跟江苏演艺团，南京话剧院合作的《米奈蒂》这个，他们出钱。

问：他们就从那笔钱中拿一部分出来就好了？

张：对了，你看这个老杨去年等于，我把这个项目给他，咱们俩合作，咱们要做一个，咱们要干嘛？我不是就跟他们说了嘛，说完他们就，哎，好，他就往上面去到报告，到他们集团中部去申请。申请下来，这部费用接下来，那么我们就可以了。这是一种方式，还有一种方式是，我不想跟专业院团，他也给不了我多少钱，那怎么办？我就自己找企业。去找朋友。大家一块来玩儿。一块做，把这事做了。太难了，在中国搞戏剧太难了。

问：《习惯势力》你都拿到哪一部分的费用呢？

张：当时我听说，因为那个我从整体制作我没管，当时我听说，是曹克菲从国外拿了一笔钱回来。

问：那么她从中国她没有嘛？

张：没有，没听说。

问：当时是谁制作的？

张：是一个叫原红，因为当年我等于我们什么都不认识，没接触过，完了是跟北京戏剧家社会，因为这个是中国的一个特点，一个特色，没有戏剧家协会这个牌子，这个演出证，允许你演出，市场卖票演出这个证儿，你批不下来，你必须需要这个机构批下来，你才能去上演。就是这个协会他往上报，他

们说可以，那才可以，比如他那个协会也罢，演出公司也罢，专门有演出许可证，你没有这个演出许可证，你不去当地的文化管理部门去批，不行的。全部的资料都要发过去，他要审核的。

问：那么这些要一些花费吗？

张：那倒不要，他属于服务机构。属于服务大众、服务老百姓的。即使管理，又是服务，以前是纯管理，就是像你不给我好处，你不给我钱，对不起，我不搭理你，现在不是这样了。像属于政府职员的是的，你是属于服务。

问：那好谈谈广告的事吧！

张：你是说哪一种的广告？

问：比如说《米奈蒂》吧，要是您想让这部戏在国内市场上演的话，不是指国外的市场，您会这么做宣传呢？

张：哦，做宣传啊！好，这个角度来讲呢，我们就有一共有...现在等于有...前期一步了，以前一种很传统的一种宣传模式，是种什么呢？要是就没有企业的前提下，那我这个海报，我会有一个海报，这个海报完全是这个剧的名儿，和上面一个图片，完了演出地点，这个东西，那我在什么地方张贴呢？因为这个玩样儿，这海报不能乱贴啊！那好，我在北京分到将近有一百个卖票的地儿，卖各个剧的票点，他有一个联网的。那就是说在每一个卖票点，在大商场啊、个大宾馆啊，都有这些卖票点，那好我会把这些海报，我会给每一个卖票点，我会给他三张到五张。我会相应的像 A4 纸一样的，一些我的剧的一些介绍和一些就跟做一些小册子是的，去用人发到每个人的手中，像地铁啊，车站啊，完了就是说文化市场啊，发一些小广告是的。我会选择像北京来讲吧，西直门，东直门，建国门，完了东单，王府井，朝阳门，北京站，等等，这些大的站的站门我都会有人，完了还有，相应的我的人，有的还去到车厢里去。就是这种概念。很传统的。还有就是说，我在剧场门口我会弄一个很大的海报，报纸会发一些信息，因为话剧本身钱少，你让他纯商业的一些广告，他没钱，打不起，那就是说一些电台啊，排练当中电视台在拍一些话剧啊，然后杂志啊，网络啊，在这些会发一些网络的信息。让人熟知。这是一种，还有一种呢？我的经费很多，有企业赞助，我在我的节目册上，海报上给人打宣传。那么相应的报纸啊，也是这些。报纸啊、杂志啊、网络啊、电视啊、电视台啊，那我会给他做一些相应的回报的，一些他们企业的一些宣传。在加上我的戏介绍。经济富裕，钱多的话，那就是说我会打硬性广告。那硬性广告是什么呢？我某年某日，在某某上演什么，我票价是多少，时间是什么，演多少场，我会打一些专业的硬性广告。作为话剧来讲，这个硬性广告来讲，北京来讲，在一些报纸后面打一些广告，大小不同，这个费用很高。可是作为话剧来讲，我们一般打这种概念的很少。为什么呢？一个是费用高，在加上呢？在这个圈子里面，我们这个戏剧的圈子里面，很少里面，我们去看报纸的发现说，我去那儿去看话剧的很少。再一个就是说，你这个戏，开场了以后，你这个戏好，那你的口碑好，那口碑一好了，以后，这个圈子很少，300 多个人嘛，人传人，人传人嘛，还有一批观众呢，是追星族，是的那样，看你导演是谁，一个导演都有固定的群体，一些观众。

问：方彤他说到，他问他的学生为什么要去看《习惯势力》他的学生回答说，因为您在演啊，去看老师呀！

张：现在作为导演来讲，演员来讲都有固定的一个群体。你像我，我当年演《习惯势力》时候，我已经从杂技团出来十年了，我的老师，我的同学，听说张兵上话剧舞台演出了，他们都去了。因为我作为杂技演员来讲，很少走进话剧市场的。不管是他们买票的，还是说送的票，或者他们管人要的票，就是说，反映马戏帮子的戏，还张兵在里边演出，出杂技出去十年了，这小子也没回来，嘿，这会看他演出怎么样？这种概念。那么我们团的一些有名望的老师，在国际上那金奖了，还有一些学生，还有一些我们的同班同学，去的相当多。

问：那网上打广告，那现在中国有哪几个网呢？

张：有几个网，像新浪啊、雅虎、搜虎，其它的重点的网我们都打。还有在学校贴一些海报啊！甚至我找几所大学，都有戏剧社给他们一些票，请他们一些人去看啊！那人家不能白给你干吧！

问：您要是不打硬性广告，那您的费用会很高嘛！

张：这不会的，应该在，弄好了的话，一概在五六千块钱就够。

问：除了打广告以外，那您还做些什么准备呢？

张：那就靠我的关系了。何比你像电视台，电视台的一些朋友，我认识的，请他们来和导演啊、演员啊，等等做一些专谈是的。像采访是的你为什么要做这个戏，这些人来了的话，我请他们吃一顿饭啊，或者每人给他三五百块钱啊。然后到点，反正他们也需要，就像给人当劳费的概念是吧。电视台也允许，我们也花的起。最后我的效果还达到了。他就在电视台上去播，可以播，那就看朋友交情了，也许他就是每天到一个时间段给你播个两三分钟。还有一个就是说，我会专门找一个固定的电视台，好比北京台，这个栏目，哥们儿，你来，我这儿，就是在排练场嘛，三五天，你来拍点话剧，会去播放。

问：那么会去播放的话，有没有费用吗？

张：没有，我没有。一般的就会有，我没有。你像我前年做的那个跟张广天和做的《圆明园》，那中央 9 是国际频道，结果他求我，我不认识他，求我让他安排时间去采访导演、采访演员，完了我这个，我告诉你在什么时间段。我要往那儿放，我那儿能收看到，他是国际屏道嘛，在国际上都能看到。完了最后给我 Copy 了一个东西。不错，他对这个感兴趣了的时候，他会主动的找你来。这就建立了一个良好的关系。下一次我有事，那我也来找你呀！就这样！

问：那您在宣传期间会出现什么问题吗？

张：一般的来说，问题，没有太大的问题。只是说有一些小问题，在什么程度呢，就是说，我找你，贤来做这个东西，那就是说你对关注的程度，你上心不上心，和你专业，经不经验的问题，职不职业的问题。就是小问题而已。我找的大部份都是好几年一起干过的朋友。对我来说这方面问题很小了。

问：那你找资助商会什么问题吗？

张：这个问题很大，我一般地话，一个项目起来的话要现出一个 Sponsoring (er meint der Businessplan)，那我才能去拉钱，这是我的第一步。那我这个 Sponsoring 要做得相当的好看、相当的专业。所以你这个 Sponsoring 做好了以后，不管是一张纸也好，首先一定要做的漂亮。像一个项目的单子从导演的阐述，进行的大纲。导演的介绍、演员的介绍、舞美图案，我这里反应的是什么呢，那你给对方一个整体的观念，然后在后面再要钱，要完了钱之后，要给人家企业写明白了回报。怎么的给企业一些回报呢？人家企业给你 300 万罢了，给你一百万也罢，你要给他回报啊！他企业是要他宣传的效果。为什么我说难呢？企业现在挣钱也不容易，企业的领导他们有文化，喜欢戏剧那就不是什么大问题了。对他们来说根本不多的钱。要是这个企业他们不喜欢文化，就没用了。有些企业还分，这个企业喜欢舞蹈，那个喜欢音乐，或等等，他们都不一样的。我们在市场上走这个市场，这个是很难的。我给你一百万，你演多少场，每场平均能上多少观众，那我的...你这戏里头我给的钱是不是值得。要每人知道你这东西。那企业的名也不就在上了嘛！你到底有多少收众群，他们要一些很细的数字。

问：那这个对话剧来讲很难啊，因为在中国的话剧观众不多啊！

张：一般的，我给企业的数据在哪儿呢？我这个场地座位是多少，这就是一批收众群，还有一批，那我为什么说将近一百个售票处嘛，这也是一种收众群。我的海报，我的票卡，这也是一种收众群。什么地铁站啊，这也是。对于企业来讲，还有是时间的问题，十天跟三个月那是不一样的。流动人量对企业也很重要，比如说燕莎大厦吧，我一张两张海报，两个月在那，它每天人流是多少啊，那好，我这一百张，那五十个商场，人数就出来了。还有我每次做的 A4 型的纸，那个宣传，我比如说出两万张，那就有两万个人的手中会拿着它。这个数据出来给那些企业了。他们不管你们是什么样的戏，而是我的名子都会在哪儿出现。还有一种企业呢？他们会说你这戏跟我有关系啊，你在表演的时候，你要把我公司我的企业的形象要展出来。有的厂商是这个概念。

问：您是怎么去找他们呢？企业商这么多？比如说《米奈蒂》了。

张：你像《米奈蒂》吧，很简单，人家要给我钱了，人家要是不给我钱一点办法都没有。因为这个难度又比我在国内纯做一个戏要难，因为这个戏跟谁都不搭格，就跟你们奥地利有关系。对吧，我在每一部戏当中有几家针对的企业，你像这回的《米奈蒂》的企业，我这戏要到欧洲去演，那么我就要找奥地利的企业而不是在中国的企业。首先，我要去找水晶，他在中国销售的也很好，他要是喜欢这样的文化，又是他们国家的，那他们个人一点钱也不算什么。我针对性的是奥方的。就是跟奥地利有关的公司。还有一种，我要中国的一些企业赞助，那我怎么办？那好我就给他们一种信息量的吸引度，我这戏要到欧洲去演出，你的产品，还有你的发展有没有兴趣去欧洲，对吧！不管是现在，还是以后，你要是去欧洲考察考察，那可以借这个平台。那到时候你人也可以跟我们一起去看！现在中国的公司啊，人家大公司不需要你的宣传，因为人家已经知道他的东西了。一个话剧也不要这么多的钱，顶多几十万，对吧，大的企业看不上，你这个太小，小企业拿这个...你说他套的起嘛，他行，因为一年几十万，几百万的收入，但是就是心疼。

问：那您现在找到奥地利的投资商了没有？

张：现在还没有。我还没有开始呢。最近我出了一些 Sponsoring 的概念的东西，完了以后，有时间再找。因为这事是使馆文化部支持的嘛，版权那边是使馆办的。他们那边答应他们来付。以后再去。至少有大使馆的证明，不然人家以为你在骗他。

问：那奥地利使馆还有一些什么的帮助呢？

张：你像我们跟使馆合作，不是赞助了，是支持。因为使馆文化部来讲，每个使馆都不一样，但是每个使馆文化部都有一些费用，他的费用很少，一年的费用给好几个项目。那就是说你提前跟他说了以后，他会帮你准备，像我的版权的问题。其他的我可以，但是版权的问题，人家国家的问题我就不能了。我们就不用负担版权的问题了。对于我们来说，中国人演奥地利的东西，那你们奥地利都不支持，那你是作为一个什么文化交流啊，还是一个这样的概念。有使馆的支持，名声也好听嘛。我们合作很好的，发行那书的时候，在使馆也开了新发布会，大使出面的。这就是一种交流嘛！要是好事，他们一定会支持的。

问：已经答应企业的支持，后来会有改变吗？

张：经常后来就不灵了。你今天谈得特好，没问题，过两天，咱们在进一步的运作，完了，第二天就完了。因为中国的小企业嘛，他们手里有点钱，不知道往那里放。完了呐，既拿出来呐，有心疼。完了呐，又怕把握不住。我去年年底谈了四家企业，前期都很好，没有两天就全完了。我最高的记录是二十家企业。太难了。我们这回想通过 TB 的戏去欧洲国家，一些戏剧范围很浓的一些国家，把中国的戏剧展示出去。展示出去的前提呢？就是说作为任何一个国家，纯艺术的，一些戏剧的东西，你要把你每个民族，每个国家的就要传授给人家，那就是说对方能不能接受，在一个有语言的，因为戏剧嘛，是有语言的那个障碍嘛，那就是说，作为中国以前，全是政府行为派出去演，等于是为中国自己去宣传那种概念的。这种就多，完了基本上都是政府投钱的。那么我们这一回要走一个什么样的模式呢？就是我要走向市场。我在中国，那我是我要是演话剧的话，那我是去卖票，让老百姓去看，熟

知。我们这一回去欧洲呢，我们也想要这么做。找到一个剧场，或一个找到一个什么的院团，对方负担什么，我们负担什么。合作，这回我们当时想法和跟那个奥方谈的时候，就是这么一种概念。就说制做费我们来出，国际往返我们来出，吃住我们也自己出，到那儿剧场，谁的剧场谁来出这个钱。宣传当地出，完了以后卖出去的票，票房收入两边去份。不管你剧场拿三成也罢，两成也罢，那是你的。我们不管是三成也罢，是四成也罢...大家谈，这么一种合作模式，我感觉来讲，对中方来讲，压力不大。完了我们又想把我们所转出的信息和民族的文化，中国的文化我们给传递出去，那么要是好了的话，对方压力也不大。你完全要对方来接受你，他又要把剧场给你腾出来，让你来用，有好你吃住，又要国际往返，完了有要做宣传，他们的压力很大啊！他们要去申请钱也很难啊，那这样双方付，这样我感觉说，这是一种中国戏剧，一种走向西方国家的方法，一种模式。首先我是干那行的，我是要尝试，我要是真一步棋我走完了以后，我成功了的话，那可能会中国的这些专业人士也会像我们这么做。你不要说我中国戏剧，我最大。我出去，你就要接收我，现在没有这种概念。对吧。

问：您去过维也纳没有？

张：我去过了，我们以前去美国，去法国演出啊，加拿大啊，等等，这些国家，我已经走了不下 20 多个国家。为什么我会想到这种模式？当年我们出去演出的时候，两种概念，一种就是，政府带领的、纯交流、双方的，中国的不管那个部门去的，完全对方负担，那同等的，这个国家在到中国来，就让中方负担，这全部是政府的。或者中国以改革方案，我当年在...我是杂技团演员嘛，我们每年出国演出，那种模式完全是包的。美国的演出商来中国挑好节目了，让我们去演，演出费、吃住费、国际往返的费和运输费，那全是这个演出商出。给我们请过去，他赔、他赚跟我们没有关系。这是一种纯商业性演出！那么作为杂技来讲，或者京剧来讲，或武术来讲，到西方国家很有可能是赚钱的。作为话剧来讲，很难，完全让一个剧院包，或者让一个演出商包了，是很难。因为首先最大的障碍是语言，在加上中国文化的理念跟西方国家理念是不同的。能不能接受？从传统观念来讲是个问题。我要是把你们这帮人叫来，那你们的费用是在的，那么我们这个门票就会很贵，那么你要是高了以后，对方能不能承受呢？要是我们双方的投入，那么经济上和费用上就没有这么压力了。那票房就不会太高了，让西方国家进入中国戏剧，让他们了解中国文化。我是想做这么一个事。那么这样的话，那么做好的话，就是大家都乐。我们作为中国来讲，戏剧出国，作为传统的艺术观念，就是你像我的一次去...作为中国的民间来讲，纯去欧洲大型的艺术节，那我是第一人，走出去我是第一人，我跟那个现在住在维也纳那个许洁，我们那个编剧，我们两是第一人。2005 纯中国的戏剧，当代的戏剧完全是中国导演，中国人演，中国的事，那么我们 2005 年去参加那个维也纳戏剧节的时候，我们在那演了四场，很成功。当年我们去的时候，许洁跟我们说，因为我不懂德文嘛！我们去的前一个月，那四场票就卖完了。我们票价当时一般是 29 欧元。所以我感觉欧洲来讲对中国的关注，对中国的这些戏剧文化，他也是有一定的市场。就通过那一回，我参加了那个，我对我有信心。

问：那一回是什么呢？

张：是中国的《圣人孔子》。像参加欧洲这么一个艺术节来讲，每年维也纳的艺术节固定的是在欧洲来讲是十大之一啊，我们能参加那个，我们就感觉相当好。我敢说戏剧圈子里我们是第一个。当时是把中国的原文现场翻译成德文，有字幕，完了那个中间和那个 Daniela 现场通传。一共就四场嘛，头一场，我作为制作人来讲，我很紧张。一个是演员们别给我搞杂了，一个观众的放映，到底听得懂还是听不懂，因为你作为中国作品你还是概念不一样。你听原文的你还是不一样。语言虽然是障碍，但是通过通传，他们还是没什么问题啊。所以当年我们反响非常好。通过上次的经验，我就想把中国的这些东西送到欧洲去，我对市场是很有信心的。

问：但是您有没有跟看过当时那部戏《圣人孔子》的人沟通过，他们的感觉是怎么样的呢？

张：有，当时我们在那儿，当地有一些记者报道，有报纸啊，杂志啊，还有...我还有把中国的一个当代的戏剧展也带去了。有图片、有文字、有中国的那个传统的那个服装，和那个脸谱，有一些，我选择的一些各个剧的照片，在 2005 年之前嘛，全部中国的舞台上活跃的这些导演们，我们选择了五六个，六七个，这个一套所有的资料还在维也纳。去年的时候，在维也纳外交部，还是奥地利的外交部，我不知道，在那展完后，反应相当的好。完了还有一个小时的电视台采访了许洁。反响也相当到。这两当事是我们俩，是在中国来讲，在欧洲是第一个。

问：那么您的《米奈蒂》准备什么出去演？

张：那还不知道，等我们在中国把所有的道剧啊、排练啊、服装啊，等等，至少有一个文字的、图片的东西交到你的手里，你才能在国外去做一些安排工作。

问：您这次准备就去 Salzburg 嘛？

张：没有，准备逗一圈儿。维也纳，Salzburg，啊，说实话都合适。因为投入的也不少，因为你演那么三四场，也许你就是赔，或你就是打平了。赔我们不怕，就是少赔一点。有钱就赚一点吧！把这个模式打出去了，咱们走的是第一人。第一个。那么你们这边的能力强，多走几个剧场，多走几个城市，那对大家都是好处。这是一个，还有现在就是说，我们家的方唱啊，也是一个很大的优势，他要娶老婆，他老婆是荷兰文化部的官员，他老婆也在等着这些资料，想往荷兰去运作。所以说资源很好。

问：谈一谈《英雄广场》...

张：《英雄广场》这个呢？就是说最早我们是同时要做三个戏的时候，是有这个的。等于现在我们还在，就是在考虑当中。因为这个东西太敏感了。

问：算不定在中国会有问题吧！

张：在中国来讲也不会有什么問題，就是说你要原封不动的按 TB 的原本端过来的话，那是没有多大意义的。那就是说你要结合西方国家和中国的这个现实生活当中的状态，你要给他改编，还会有一些意识，可是这个呐，敏感性的东西太多了。TB 的《英雄广场》是说当年在奥地利的政府不好，而你说这种东西，要是你说夸他就没大意义了，因为当时奥地利的政府，没有好人性化的概念啊！那你就要去批判他。那你批判他是对任何，对中国来讲，对任何一个国家来讲，都是很反感的。所以这个戏敏感性太大了。做起来很难。并不是说他不许我演。那我会从艺术角度来处理话，也会处理的很好。避开，可是点缀出来让人感觉是这个意识。我有没有直接说政府不好。从艺术的手法来讲，可以避开他，你把他避重就轻的时候，展现出来的东西，未必是什么好东西了。你给人传递，你给人传递什么啦！对不对。你要给人传递的话，那你就实话实说。你不能去误导。我是怎么去考虑的。敏感的东西我们还是不去碰，我们做老百姓的来讲想做艺术嘛，并不是想玩政治。

问：您有没有想过，还做一些 TB 的戏呢？

张：实际上他还有两个剧本我想做。一个是《Ein Fest für Boris》另外一个...都在我的电脑里。

问：您在北京，您的编导许洁又在国外，那你们是怎样联系的？

张：我跟许洁联系沟通还可以，不是太难。网上可以聊了，还省钱呢。

问：您看过《米奈蒂》的剧本嘛？

张：我看过《米奈蒂》的光盘。

问：那您觉得 M 是一个怎么样的人？

张：哎呀，M 这个人说实话作为一个演员来讲，我也是做演员出身的，作为一个演员来讲，因为演员这个行当啊，是青春饭了，一道上岁数了，过了点了，演员都是很可怜的。很悲惨的。所以我就，我是很早嘛，30 岁我就转业了，我就不敢了，我从 M 的身上，他的身上，我就会想象，我要是没从那儿出来的话，可能我到上岁数了以后，我都不敢想象，有可能是，跟他一样或者比他还要惨。因为现在我们一些同班同学，还有在杂技团呢。说心理话，他们干了一辈子了，不干这个他其它的就没法干了。可是，你现在说新陈代谢，一波起得很快，按这个青春饭嘛，年青的当然...虽然他们技巧没你高，但是他们站在舞台上要比你漂亮，好看。对吧，老百姓人爱看，就从这个角度来看，那你上台的机会就会很少，你不上台怎么办，就去教学。总有一天你教不动了，你怎么办？

问：您是制片人，要是在选演员的话，您也在嘛？

张：当然在，我会参与，我会把我的意见参与进来，因为我也要熟知剧本，我还要针对市场，针对这个舞台整体。舞台整体是编剧跟导演的把握。我是监督这个，也监督那个。那就是说对于选演员的任务，我肯定是在现场的，我会跟导演，跟编剧协商的。导演有时候去追求艺术的话，我就要这个，就要这个，那就没人看，那怎么办，那你就相互理解，相互听取。

问：那么还有几个关于《习惯势力》的问题。你演过《习惯势力》，那么它的剧本在排练时候有没有改动？

张：有很多。从形式上，从语言上都给改了，改变的很大，排练对一个戏来讲，排练啊，好比从导演的概念来讲，应该是这种场景，应该是这种概念。可是现实当中你一展示出来的时候，就不是那种概念了。排练阶段当中，为什么要说排练呐，排练当中不断的有改变。并不是有很大的改变吧！

问：那演不下去了呢？

张：也有。排不下去了，大家还打起来了呢。

问：真的吗？

张：真的。因为观点不同嘛！每个人想法不同嘛！

问：那希望《米奈蒂》会好一点。

张：《米奈蒂》没关系，因为演员少，那就没事。

问：演员的费用是多少，当然主角必将多了一点...您是怎么确定的呢？

张：我是按角色划分。主角一号，二号，完了其他的，基本上是说男女主角，或两个男女主角，他们几个人比其他的人高一点，也不是说太多。因为话剧没钱。在这之前我会跟他们签合同。你是我的演员了，导演定了，那我就要跟你签合同了，签了合同以后，我就一个礼拜付他们一次排练费。

问：他们是按照一天一天的付嘛？

张：对，一天多少钱的。完了到演出的时候，到了演出之前我会跟他们签一次合同，每场演出费是多少，每个人，完了以后，也是十天一结。费用是看投资大小的问题。我拿到钱以后，然后我再看，我每次用的演员的分量也不一样啊。比如说，我们当年《习惯势力》演 Caribaldi 的李力鸿，他是一天 100 块，那么其他人就是 80 块钱了。因为是话剧钱少，不像影视，还有一个是经费的问题。所有的演员也知道。基本是几十块钱。

问：那么演员他们会包吃包住吗？

张：住的不管，吃就在排练当中管一顿饭。一般的排练是下午，下午开始排排到晚上。那就是说晚上这顿饭，给个盒饭就是了。一到真实演出了，我付你演出费了，那就没有盒饭了。晚饭就自己吃了。

问：那么比如说主角是从外地来的，那么还是这样吗？

张：对。

问：住宿呢？

张：一般不给。他们自己去找房子住。演员就是自己租，就算我们帮你找的，但是他们还是自己付。因为中国的话剧市场，它是一种什么概念呐，它的范围很小。所有现在的演员他能看上这个舞台剧，他美得不得了，再说你这又是一个好东西。

问：那么什么样的都一样嘛？比如影视呢？

张：影视的就给了。影视的规模大，你用的演员也多，我会去租一个地，好比这个宾馆，我也许要两层。全是我们的了，导演、编剧...因为影视没有固定的，没准，今天是在这儿，明天要到那儿去了，没办法。转场你必须的嘛！你不能说我今天到烟台，明天去另外的地方，那演员们怎么办呢？对吧。

问：要是个戏什么都安排好了，但是还会不会出问题呢？

张：会，比如没资金啊，那就不能干了，没钱怎么办啊，没办法。

问：谢谢您。

张：没关系。

Interview mit Xu Jie am 27 September 2008, Wien

许= 许洁

问: 那您在 TB 的哪一部分做了改编？

许: 改编跟翻译不一样的地方，就是说比如说，我要做翻译来讲，我会觉得我不会注重我自己，重要的是他不是我。那么所以我就是说他出发，我要认真地把他的东西很忠实的，不是一字一句，而是从精神来讲，从风格来讲，那么忠实的能够把它体现出来。所以是无我的，是完全是他的。改编不一样，改编首先出发点是我，我为什么要排这个戏，这个戏对我来讲要想达到一个我的什么样目的。那就是说，所以我是很重要的，他实际上是我选择来为我服务的。是这样的一个出发点，所以你会觉得他有一些东西不可能完全按照你的需要，那样的话...有一些东西可能是你，这部分是你特别要强调的，那一部分是你想忽略掉的。那么这个时候你的取舍就不一样了。所以那你就要去选择什么 (...)对你是很重要的。 (...)那个不重要的，你就可能要删掉。但是在这里是有一定的分寸和前提的，你不能说把别人的东西拿来为我所用。那么你想好了，我要表达这个意思，我为什么要选择这个作品。那肯定说这个作品和我是有共鸣的。而不是说我要把他，七颠八倒的就拆散了以后，拿来给我服务，那是肯定...我觉得那个，你就没有必要再去严格别人的东西，那你就自己去想，所以改编就是说，他这个作品的某一点可能是我想表达的，某一点非常非常的适合。而且我会觉得因为他的表述，使我想表达的意思更加清晰了。那么我才会把他拿来用。只不过是说我要特别强调的东西，我要一再地突出他，甚至增加新的表达方式，另外一个就是说，改编的目的也是我们要看什么东西适合在舞台上表现。如果他要是一个，就是这有一个题材的一个转化，如果比如说我只是翻一个小说的话，那也许我应该更按一个翻译的角度走而不应该按改编的方式进行。但是舞台，因为它和一个阅读的剧本，和一个演出的剧本有很大的不同，尤其是 TB 的东西，因为他实际上很适合阅读，阅读的乐趣是你可以重复，这边看起来，我还可以看诗歌是吧，甚至我还可以像朗诵诗歌似地大声的读，我可以自己和书本体会一下，这一段的意思，舞台不行，舞台，观众接受程度不行，他只是听一遍，那么有些东西，如果他太过于文学性强了，他可能听起来以后，就失去了舞台的视觉性了。同时我们当然是很希望能够把舞台视觉性更加强化出来。而且又能够让他更适合中国演出。这就是改编的必要性。而且老实说还有一个客观原因就是中国观众都比较没有大的耐心。像 B 的原著那样的长篇大论，对于中国观众来讲，是严峻的考验。

问: 那么那两个剧本都改编过？

许: 我们现在是时间上处理的。就是说在做第一个戏，在做《习惯势力》的时候，我们觉得恐怕就是说跟中国观众距离更远。而且我们希望作为第一个戏能够更好地被观众接受。而且他这个戏本身就很强烈的动作性，舞台性，舞台表现的可能性，所以我们就从改编的角度出发，就是说尽量使他能够跟中国的现实结合。但是到第二个戏的时候，在《米奈蒂》的时候，我觉得当时我的想法是，从我的角度来讲，我希望，他更能够呈现原貌，而且我觉得导演应该会有更好的方式来做这个舞台呈现。所以我觉得是说我的责任更多的是在翻译上。基本上我觉得，甚至在某些地方上，在我考虑的不是特别成熟，我觉得我没有找到最好的词句的时候，我都会强调说我就先把这个直白的东西留下。让导演能够更清楚地看到原文的面貌。也许我们能够在排练过程当中会找到更好的词汇。突然你会找到比这个词更好的，那也许...我希望是一个这样的处理方式。

问: 在《米奈蒂》的剧本中方形他改编了一部分，比如一些地名啊，也改了一段英文的。您的想法是怎么样的，他的改编会对 B 的剧本有怎么样的影像吗？

许: 我觉得一个改动肯定是要带来一些变化，那么比如说 TB 的原著里面他对 King Lear 的强调，有他自己的一些意味在里面，那么这些东西对于我，就是中国观众来讲，并不是很强烈，当然比如说我们还是用了李尔王，一开始我们都在考虑说，要不要用李尔王这个，因为这个只相信，也很明确了，我们要不要保留还是要改动，最后我们还是决定一概要保留。那么比利时这一点对观众来讲就只相信，就不清楚了。中国人很难理解，为什么要在比利时而不是在另外一个地方。所以我们就觉得那既然容易产生误解，就是说歧义的地方，只相信，只想做淡化的地方，那么我们就干脆淡化。那么这一点实际上是符合我们的一些整体的想法，也就是说我们希望他淡化这些地名性、个别性，我们希望他是一个人类的普遍问题，不仅仅是在奥地利可能发生，在比利时可能发生，在中国也一样可能发生，那么我想通过这一点来强调这是一个人类共同的问题。也就是说当时代发展以后，那么当人越来越共的时候，那么人还有一块天地，还觉得是为艺术而保留的。应该是为精神而保留的。那么这样一个问题其实是我们觉得现在在中国可能变得更加突出了，我们觉得可能这个是在现在这样一个戏在中国演出的意义所在。那么做为李尔王的台词，当时我是按照德文原意翻过去的。方形的建议是，既然我们设计这个演员的身份是昆曲演员的话，那么也许我们翻译的时候意思没有变，只是翻译的原封不动的改变了。我们原来没有考虑说做为像戏剧台词这样来处理。所以我原来还是按着一般的，就是白话的中文在翻了，那么他做为比如说，因为他本身比较懂戏剧，他是戏剧导演，戏剧演员出身，同时他觉得在这种情况下，因为 Shakespeare 的东西本身就是很诗话的。他就是一个诗的。那么翻译的过程中我可以这么说嘛，翻译我也可以按照现代这个白话史来翻，那么他觉得更适合演员的身份，也许可以把他翻成戏剧台词，戏剧唱词。那么就变成了一个运文了，我觉得很好，我就觉得这个建议...当时我没有想到舞台呈现的问题，意识一点都没有变，而且我觉得他的语言处理的也很好。所以当时他先发了一段给我，然后问我的意见，我说我觉得很好。

问: 但是您觉得，要是改动 TB 的东西，那好多 Literaturwissenschaftler 会觉得他就不是 TB 的东西了。因为您改动了他的一些东西。

许: 比如说我们这两段句子，首先他不是 B 的自己的语言。他是 Shakespeare 的语言，这个也是让我们觉得在翻译过程中有可能采取其他的方式来处理的。这个我觉得不会破坏 B 的语境，因为他本身就是 Shakespeare 的东西，TB 是把他拿过来的。而 Shakespeare 的东西呐，因为他本身就是诗句，所以那我觉得他的语言用运文来翻译是完全可以的。他不会破坏他原来语言的这个风格和...甚至不会破坏他的力量。如果你要是把 B 的所有的这些人的台词都翻成运文，那肯定是不可以的。所以恰恰是因为，也许是用运文可能是更能突出 Shakespeare 的诗意。所以当时我觉得这是方童的这种改变的一个道理。

问：那么地方名呢？

许：名字，当时我们的出发点就是要强调一个人类的共性。不想强调说这是一个欧洲的事情。这就是一个发生在比利时的事情，因为任何一个地点，一旦确定了以后，那观众自然就会相信啊，这就是那儿的事儿，而不是这儿的事。我们想给大家就是把这个东西模糊掉了以后，就觉得他这个是...这个实际上是一个有共性的事。尤其是我们想告诉大家的是其实在中国现在每天都在上映这样的悲剧。

问：在翻译的期间，您有没有感觉到一些翻译上的问题？比如说找不到合适的词啊，不知道怎么样去翻啊...

许：我觉得我经常，我会碰到，但是你要这么一问的话，因为是好长时间的事了，我不一定会马上会想得起来。但是我会经常觉得我会碰到很多的问题。

问：因为他有好多的词汇会跟一个国家的历史啊，背景啊连在一块。还有一些词汇他会有不同的意思。那您在这个时候会怎么去解决这个问题呢？

许：我想如果说比如牵扯到跟历史的东西会比较好办，因为现在有 Internet，可以去那个在网上找，他会给你一个很多的解释。这个是现在我觉得是这个工具书好处。那以前你可能就在《大百科》翻了。有些奇迹，有的时候我觉得是不太容易就是说你要仔细的去揣摩，他上下文的意识，同样的一个词，你可以这么解释，也可以那么的解释时候，那你就上下文揣摩。有的时候，甚至可能你要来来回回的考虑，一开始你可能是会这么理解，也许你过一会儿会发现不是这样子的。那这个就是要，你就是要不断的去体会，还有些比如说，碰到一些比如说有些是 TB 他自己造出来的词，他你可能哪里都找不到。那你就要去考虑，就是你要研究那这个词在他那儿他这么说把那个词发明出来的。包括比如说 Theatermacher，其实像他用的很随意了，大家都这么讲啊，然后你要是从德文来讲，他没有什么不懂的意思，而且他这么做，他用了这个词的时候，你也觉得哎，用的很好，但是实际上你要是去词典上查，你是查不到的。因为着实际上是他把这两个词放在了一起。而且放得非常恰当。以至于大家都这么讲。甚至都扩张到其它的 Filmmacher 的词，那我当时一开始在考虑，在翻这个时候，我就在比如说在翻这个戏名的时候，我就觉得这个就很难。你中文怎么讲？意思没有什么不懂的，但是你就很难去把他这个 Theatermacher 这个概念，比如说他不是你就...我当时就在几个词里面找，我觉得从只面上来讲，你可以说是做戏的人，从事戏剧活动的人，可是这个好像他是一个解释，他不是一个词，不像这个 Theatermacher 那样的干脆。那么你要是说雅一点你可以说是戏剧家，戏剧工作着，其实按照我们中国最简单的话，应该是戏剧工作着，但是这个听起来呢，好像像一个文革语言，也不舒服，你说戏剧家呢，好像也不合适，因为戏剧家呐，感觉太严肃了，或者太认真。戏剧家是一个很就是一褒义词。是讲他的，所谓家呐，说是很成功很出色这样的人。他这里面呐，他的主人公不是这样的人。他并不是一个真正的戏剧家，所以我为难了很久，虽然这么一个简单的词，后来我突然脑子里暴出一个词来，我突然想到在中国来讲像他们那么一个小剧场，其实根本谈不上是什么...就是混饭吃，走江湖的人。只不过他自己以为自己是个大艺术家，自己是个好演员。自己好像是怎么样，就这个含意，我就想到中国有一个这样的词，叫“戏子”，当时我就想这个词好像很合适的。因为我觉得戏子，他是，他肯定做戏的人，就是演戏的人，但是他可能，为什么中国要叫“面称”呢，就觉得他不是什么的重要人物。也不是什么体面的职务。中国以前说把人的职务份九等的时候，说戏子是九等。那就是很低下了。我就觉得哎，好像跟这个 Gruppe 的人又很温和，他们就在这个...为求生在走江湖的人。所以后来我就把他给翻成了“戏子”。但是我心里还在捉摸，合适不合适，我也不觉得他一个非常非常合适的。我还没有找出更好的。所以我就想那好，我就现把他当“戏子”翻。我觉得 TB 的东西就是这样的。我觉得这样一种简单的词，你就找不到一个合适的概念。

问：您担不担心您翻过来的 TB 的作品能不能让中国观众接受呢？

许：我觉得，怎么讲呢？我觉得可能很多人都会听不懂，但我想一定会有人听得懂的。就像 TB 在奥地利也不是人人都喜欢，因为很多人根本就不喜欢。甚至有很多人觉得看了太累。我想这个东西他也就好像，你选择吃什么东西，你是选择西餐，还是选择小吃儿，这个也是好像从个人的口味，个人的需求出发。TB 的这样的东西肯定不是给大众的。所以我想在中国也不会是为大部分人而介绍的。很多人可能根本就懒得去看这样的严肃的东西。需要动脑筋的东西。如果一个人喜欢看畅销小说，我想他肯定不会看这个东西。如果他愿意静下心来听，那我想他可能就会的，他可能就听出里面的味道来。那 TB 的作品一定是为这样的人来准备的。所以我觉得观众量并不高。我觉得就是说，如果他能够为这样一个阶层的人所欣赏，那我觉得我已经做得很好了。

问：这样的成次的人不多...

许：是，所以做为舞台演出真的是说成功的记录很少。或者说，你要想把它做成一个市场上的东西很难。可是不管怎么样，我觉得他的价值，尽管是，哪怕是为少数人所需要的。这也是它的价值所在。

问：那么除了你们以外，中国在会有其他的人去做这件事嘛？

许：我觉得其实中国很多事情是事在人为，如果有人去做，这个事情就有可能的，如果没有人去做，因为当然了，戏的选择也很多，那有人喜欢法国戏，有人可能喜欢美国戏，其实好多事情就是说，如果有人坚持做下去，那么可能这件事情就会，也就是说这个作家就会被大部分人会了解。那么他的市场也就存在了。如果没有人去做，那自然就...如果大部分人根本没有听说过的话，那自然对中国就不存在了。只不过想我们这样做起来不是很容易就是了。其实我们一直都希望说应该有一些...我们当然更希望如果说政府对文化项目有更多的支持，因为这样的戏，是一个，不是走市场的戏，不是一个可以挣钱的戏，那么假如说政府方面对文化项目有更多的支持，真是如果奥地利方面会有更多的希望能够推广他们的文化，有这样的可能性，那也许像这样的东西他是可以在小范围里面不断的，比如说你也许演一个戏，你可能要投入比较大，也许可以采取这种老读会这种形式，甚至采取一些就是说在网上做一些介绍的方式，使更多的人，不断的接触到，因为我觉得 TB 有很多的 Zitat 是非常精彩的，那么一般的人来讲可能他没有耐心去读他的全文，而且我也不想，任何一个人一定要把 TB 的所有东西都读，才了解他，我觉得有些是他的精彩的片段是会非常吸引人的。那么如果有机会的话，我会觉得说，如果有可能的话，用片段的方式，就是他把他的这些精彩的东西呢，能够介绍出去。我觉得，其实也觉得是一个很好的方式，因为这样的方式不需要太多的筹备，既是需要有人去做。那么相反的，他的效果可能会长远。因为一个戏演完了，戏的缺点就是，时间性，他是一个现场的东西，他过去了就没有了。但是文字是可以留下来的。所以我们现在也在尝试说有没有可能把他这几个剧本出版，出版就是说有兴趣的人都可以拿来翻翻。这种书也可以，因为

他不是畅销小说，不是说从头到尾读完了就扔掉了。他可能在你心情变化的时候也许你会拿出来翻一翻。我觉得他有这样的作用。

问：那么您的意思是，像 **TB** 的书是在中国不会变得太普遍的。那么中国现在的书市场是这么样的呢？

许：我觉得中国现在的市场是其实就是两极分化非常的明显。畅销小说肯定是说，我觉得就是内容也多了，因为现在毕竟是...还是相对来讲毕竟是宽松，你只要不要太明显的政治问题，比如说黄色的问题，市场还是很活跃的。而且比较，让我觉得比较好的印象就是说，严肃文学，严肃的一些社会经济类的书，更多的比如说哲学类的书，现在来讲，在市场应该都比以前有更好的，更好销路。就像比如我们出那个传记这本书的时候，这个公司，他做的书我觉得都是很有意思的书，当然他也是找一些折中点。他会想尽量是说一些生活哲学、心理学，就是说和人们对于人生的思考的有关的书，不会是难度性太大的书。因为没人去买。那我觉得这个就是一个倾向。如果说做为他们做怎么的书，做怎么的课题，而且还能够在中国生存的很好，我觉得这个就表现出中国人的一些需求的变化。也就是...吃快餐的，吃麦当劳的也有，毕竟还是有一些人去吃真正美味的东西。那还是有人愿意去喝红酒，就不一定要去喝可乐了。所以我就想这也是一个好的趋势。我想就是说有这样的一批人以后，才会有一批真正的人来关心文学，真正能读的懂 **TB**。那也就是，大概是这个原因，这个出版社才会愿意出这本传记。他也还是觉得说这个传记是可以和给他们这样的，这一批读者服务的。

问：那这个出版社它会不会给自己留一本呢？

许：我想会的。

问：比如说，以后万一再想出的话，他们是可以的？

许：因为现在这个保留是很简单的了，因为现在都是电子版，所以很容易保留，那我想就是说如果有时，再版是很容易的事。只是技术上的问题。当然还有版权的问题啊，这些啊。其他的话我想那就是真正市场的问题。我觉得肯定是需要人，当更多的人对他，对这个作家有兴趣的时候，这个书才可能会再版。目前来讲我想可能还是，看过这个戏的人可能才会有兴趣去了解他。但是我觉得这个演出和这个书是完全是一个相辅相成的事儿，那我会觉得，我们继续做演出的话，那我们就可以围绕这个演出来推荐这本书了。其实看了这本书的人就会对这个作家更多的了解。那么就会对他的舞台，有更多的认识。所以我们也是为什么我们当初做了这本书也是想希望就是说将来在做演出的，事后可以给观众一个更深的一些介绍。那也许如果他实现能够看了这本书呢，当他走进剧场的时候，他可能不是空空来的。他的期待就是一个肯定了。

问：那么 **TB** 的作品就是在北京，其他的地方或省就不会太了解 **TB** 的了？

许：我们当初演出的时候，还是更早一些，所以除了北京、上海以外，其他城市当时的现代艺术和文化都还没有像现在一样那么的热闹。我想如果现在要再做演出，比如说做《米奈蒂》的时候我们就会考虑说，除了北京以外，去南方演也是可能的。

问：那您是什么时候，第一次听到 **TB** 这个人的？

许：应该是在德国上学的时候。但是那个时候因为，应该说是泛泛的了解。那个时候因为你要了解的东西很多。所以他只是我觉得哎，比较有意思的作家之一。再一个呢？我想肯定也是跟人的个人经历有关系，所以那个时候没有觉得特别吸引我，只是说了解了一下，更主要的还是后来回国以后，我觉得那个时候，就大家开始考虑的问题是，就是说我们希望能够在国内介绍比如说现在国内还不太了解的一些欧洲的作家。那么我们就在计划去找怎么样的一些作家的的时候，在这个时候，我们才考虑到，就是说，哎，觉得 **TB** 可能是一个很好的选择。不过昨天我跟那个周惠(eine Freundin von ihr)见面，聊起来的时候，她还说到，哎，看来 **TB** 好象跟那个中国的鲁迅有一点像。

问：跟鲁迅有点像？

许：就是属于那种说话都比较尖刻，但是呐，尖刻呐，就比较深刻。而且呐，就不招人喜欢。也是因为就是说到很到点子，很招人讨厌。同时就是说，对于自己民族的批判性很强，至于引起国人的一些不满。就是在这些方面。我们当时其实也有这种感觉，就是觉得是，就是说他说批判的东西，或者说他非常强烈的谴责的一些东西，虽然他都是在针对奥地利在讲，但是我们当时也会觉得说其实你觉得这个不是奥地利人的事情啊，而是一个人的事情。甚至我们在中国人的身上也能看到很多类似的。我们自己也觉得愤慨的东西。那么我们就觉得说哎，这个作家也很有意思。而且他就是一个...这个人也罢，或他的东西也罢，都是属于那个个性比较鲜明的。所以我们就觉得说，要介绍，就要介绍比较特色的东西。而且也是说国内大家也不是太了解的。至少是不同观众不太了解的。所以我们那给时候才决定说，哎，我们应该选择他的东西来做。

问：那么你们当时为什么要选《习惯势力》当第一个 **TB** 的作品呢？

许：我们当时也是说在比如说《习惯势力》，《米奈蒂》和《Ein Fest für Boris》之间做了一些选择。最开始那个时候啊，我还没有考虑那个《英雄广场》，也是因为考虑他的敏感性。因为他的政治性比较强。可能中国人一听广场会觉得比较敏感。那我们当时就想，那么我们就不要去搞政治性，就是碰这个政治上的问题。所以那个就不考虑了。《Ein Fest für Boris》呐，我们当时考虑来考虑去就觉得他可能对中国观众比较陌生。比如说他里面的宗教性意味，就包括他的最后的那幕“最后的晚餐”来一个大的桌子，那这些东西在西方来讲就意味着非常清楚，就是大家觉得说在文化范围里，这些东西出现时，他的意味啊，他的作用啊，都是很明确的。但是在中国来讲，因为他不是一个基督教的背景，那么他对这些带有一些比较有宗教性意味的，就是画面也罢，和他的作用也罢，我觉得好像都不大容易传达。所以我们会觉得说，那也是应该...那我们尽量的避开，不要作为最开始来做，再一个呢，就是说这个比如说前面这些长篇的一个人的读白，我们也觉得对观众可能会比较难以接受。尤其其他那个...这个女主人和这个室女之间的，就这些生活所在的一些生活习惯，包括帽子啊，手套啊，这些，那么长的读白的话，我们就觉得在处理上会有一点沉闷。观众呐，他们会对这些内容不感兴趣。我们觉得这个风险比较大，所以当时也没考虑。虽然尽管我还是觉得这个戏是一个非常好的戏。如果以后有可能我们还是很希望能够尝试一下。

《米奈蒂》我们就是跟那个《习惯势力》比较而言我当时还是觉得《习惯势力》舞台上热闹一些，作为第一个戏来讲，可能冒的风险比较小一些。就观众会更容易被吸引。《米奈蒂》实际上是对一个演员的要求非常高。因为

他几乎就是他的一个独角戏。他没有一个更热闹的环境和范围。那么如果我没有这么一个撑得住的老演员的话。没有像一个《米奈蒂》这么好的演员的话，这个戏的风险就非常的大。所以当时我们也觉得放着以后考虑。而且恰恰《习惯势力》这个呢，我们是觉得，当时觉得是这个马戏团的背景是和中国有很多沟通的地方，包括就是我们可以用杂技演员。我们可以用这种身体的这些行动。动作性来表达他这个戏的意味。那我觉得可以有很有可为的地方。同时你会觉得舞台呈现会很丰富。那么就会让这个戏不会沉闷，不会仅仅因为他的长篇的读白，而整个把气氛都冷下去了。那个是很可怕的是。那就是对观众耐心的考验。而我们觉得那个《习惯势力》里面这个团长。Caribaldi 这个人物，就是他的性格，就是这个人物就非常的鲜明。是观众比较容易能体会的。所以我们就觉得综合这些所有原因我们最后还是选择了这个戏。

问：那《习惯势力》是在北京 2001 年上演的，那这几年以后，您觉得他是一部成功的戏嘛？

许：我觉得成功这个标准要看从什么角度来讲，如果说是从我们第一次把 TB 的这样一个作者介绍到中国去，我觉得就很成功。那因为毕竟说来看的观众，很多人对这个戏还是很有感触。而且我们也听到有这么一些反映，噢，还有一个这样的作家，我觉得这个很有意思，很可惜我们以前都不知道。这样的评价很多。那我就觉得从这个角度来看，至少我们告诉中国观众有这么一个作家，他的戏的风格是这样子的。同时对于中国的戏剧圈来讲，我觉得因为 2001 的那个时候，我觉得那时候还比较早，不像现在就是说愈来愈...大家了解的愈来愈多，看的愈来愈多。那么可能这个观念上就开放一些，这个包容度会更强。大家愈来愈会接受说戏会用不同的方式来做。可是 2001 年的时候，很多人观点还是比较狭窄，还是比较认为戏还是传统的。舞台上就应该是这样子的。还是按照最标准的方式去处理。那么 TB 的戏完全跟这个是不一样的。他有他自己独特的特点。他也没有在舞台靠实践来取胜，在他的舞台上没有发生什么事情。所有的都是在不断的重复。舞台上呈现的这一刻可能是这个人一身中无数次重复过的一天。那么像这样的东西，舞台上没有矛盾，就是没有一个戏剧上的冲突，没有一个集中的 Handlung，那像这样的东西像在中国舞台上当时是很少的。所以我觉得告诉大家戏可以这样做，也是我们的一个成功。比如说很多一开始，专业人事看完了以后，觉得不以为然，就会觉得这个戏，没有意思，就觉得不知道在说什么，因为他们对于这样的，这样强大的语言的这种力量，他们觉得面对这样的东西，他们觉得无所适从，他们不知道这些人在说什么。甚至对于我们的演员也是一个极大的考验。就是他们很茫然嘛，拿到这个剧本以后，他们没法去表演，他们不知道该做些什么。因为他们以前所有的技术都用不上，他没办法去问为什么，他也没有办法去分析他此时此刻在想什么，他为什么要这样做。所有的以前的这些方式都不起作用了。那我觉得这也是我们成功的地方。经过我们这个戏的排练，那么我们的演员开始也用另外的方式来表演，我觉得这个都是一个很成功的地方。但是我觉得不够成功的地方是说我们开始给我们提供了很多的设想，比如说我们选择这个戏，那么就是说觉得他虽然是语言...我们看到的 TB 的作品是语言，有语言来表示的，但是我们看到很多行动性的，画面性的，同时我们又把杂技演员这部分又引进来，这是我们给自己提出的一个问题，就是怎么去使这些结合起来，同时就是说，杂技演员的加入，能够给这些演员带来什么样的活力。那么他们的表现性是在哪儿，我觉得这都是我们最初提出来的课题，但是我觉得在这个完成上，我们那时是不够成功的。我一直认为就是说，克菲的想法，就是说把杂技演员应用在舞台上，放到这个戏里，我觉得是一个非常非常好的想法。也是因为有这个想法，我们才去一起合作，一起开始去尝试。但我觉得比较遗憾的是，这个想法最后实现的不够理想。所以我想，如果说到不成功的地方，我想可能是在这儿。

问：要是叫您再一次的去排《习惯势力》的话，您会在哪一部分有改变或者增添？

许：我觉得我肯定还会一定去强化舞台的，强化行动性，强化杂技演员的作用。这也就是我刚刚讲的不成功的地方，那么我觉得，要是我有机会再次去常识尝试的话，那么我们会更深一步，我会把这个结合做得更好。比如说我们从开始为什么会改编这个戏，也是觉得杂技演员的加入，不应该是一个外在的、装饰性的，比如说，他不是来做一场杂技演出，那么你怎么把这些演员，就是他的身体的这些行动性，他身体有很强的表现性，那你拿他的身体表现什么呢？你怎么表现？我觉得这些都是很有意思的实验。如果有机会，那我觉得我一定会在这方面下功夫，同时我会觉得我们展现的不是，就像我们现在一样的戏里说比如一个小女孩，然后他两个女孩表演了一段鼎，就是蹄那个缸，我觉得其实这个是没有意义的，尽管每次我们表演的时候，下面都有掌声，但我觉得这个掌声不是我们要的。我会觉得我们不要去展示一个节目，我们应该展示的就是说，用演员他们有这么样表现力的身体，来表现我们这个戏的中心，来表现就是说，人在这样的一个社会里面已经被完全扭曲掉了，那么他的身体其实是在一种无形的压力之下被称拉成一种...扭曲到一种让人看了有一种难以忍受的地步，但他本身已经麻木了，他完全没有自治，不觉得很痛苦，他甚至觉得这样很好，因为这是他的一种常态，我们是希望用这种，就是说实际上极端的、很强大的刺激来让观众去思考，其实你看到这样的，当看到那样的一个身体的那样一种站立的时候，你自己的身体是会有感觉的。你会感觉到，其实你在社会里也被拉扯到这个样子，只不过你已习以为常，这就是常态，你不觉得痛苦而已。那我觉得这些里面其实是说，这个 Zirkus 的 Direktor 和他的团员间每天的 kämpfen。一样的，我觉得那可能你要去做这样的常识尝试，那就有很多很多的可能性。就比现在一种简单的把他放在那儿，我觉得这就是外在的贴上去的。而不是从他内在，跟他的精神而温和的，从里面的挖出来的。

问：对一个演员最大的挑战是什么？

许：我觉得对于杂技演员其实没有什么，因为他们都是演员，导演的工具，比如说他只是完成导演的任务，对于他们来讲，他们的身体就是说那种表现性，他们已经练好了，你只是去用就行了，但是对于那些真正扮演角色的演员，其实是非常非常的难。一个台词的量，这个是技术问题，同时因为他的台词不像一般的，我们演员习惯的台词都是有逻辑性的，都是有前因后果的，都是有思想活动在里面的，因为我是这么想的，因为我跟他有这样的矛盾，里面是有浅台词的，我要把这个浅台词挖出来，然后我才知道这句话怎么讲，这里都不是这样子的。所以演员一开始的时候，他们就不知道该怎么表演。所以一直到他们说，干脆我们什么都不表演了。那可能不表演是对的。因为他没有办法的时候，对吧，我觉得，就是对于演员来讲，他要不要把他原来的那个传统的表演方式放掉，同时他要去体会，甚至就是去了解 TB 这个戏的意味，和 TB 这个人，他为什么要这么写这个戏，和他对人，和对他这些人物的看法，我觉得演员才有可能去表演这个戏，这对我们现在的演员都不是太容易的事情。

问：那您对张广天的《怕你听了崩溃》的作品有什么想法，因为他说他的作品是被 TB 的《习惯势力》而启发的。

许：我觉得这个当然是说两方面来讲，我们现在只是在谈作品，我会觉得，我对他因为我只是看过剧本，我没有看过演出，所以我们舞台呈现了什么。舞台呈现有没有特色。据说我好像听说舞台呈现了很热闹，好像观众很有笑声，但我觉得这不是一个戏应该追求的。因为尤其不是 **TB** 的戏所追求的。**TB** 是一个不是要笑声的人，他是要坚持他自己这点，不被人认同的这一点东西的，那么，而张广天做的这个戏，我觉得其实是在银河。就是在银河时常让大家搞笑，大家要开心，大家要笑，这么一个特征，我觉得这跟 **TB** 的精神是背道而驰的。这是我最最不能接受的。另外一个我会觉得说，那么你其实作为一个作家来讲，你最起码来讲应该尊重另外一个作家，精神是不可以强好的，不可以把别人的东西拿来这样搞，我觉得你可以写自己的东西，你可以追求自己的风格，这个是你自己的自由，对于创造不管你是导演，还是作家，都有你的自由，但是别人也有别人的尊严，你无视别人的风格，无视别人他要表达的内容，那你就是对他最大的不尊重了。而他这个所谓的 *inspirieren*，应该是毫无道理的。你没有了内在的精神...精神上是背道而驰的，你的语言有没有一句是从原文来的，那你怎么可以说这个戏是从他那里来的。对吧，哪怕你把他拿来作为批判的靶子，我再写一个，我要针对他、批判他，那也可以，那你是跟他有关系的。对吧，是因为你要批判他，那这个东西才存在，你可能完全觉得他那个东西简直是像“臭沟水”似的，简直是没有道理。那么你要分析给大家看，你要讲给大家听，这个东西为什么是坏的。而你这里面就是说你从骨子里实际上是反对的，但是你又跟他没有关系，同时你也没有道理去批判，你也没有批判出他让你值得批判的。那你跟他有什么关系呢？你如果没有关系，那么你为什么一定要一定挂上他的名字呢？我觉得这是没有道理的事。

问：那您有没有想过在中国排《英雄广场》呢？

许：我觉得可能性是一定会有的。

问：因为方形觉得，他要是有机会的话，他想到台湾去排这个戏。

许：但是我到觉得，因为我对台湾很不了解，我没有去过，我不是很了解台湾的社会体制说...当然我也不太知道他说他为什么要去台湾啊，我个人...我对台湾没有概念，所以说适合还是不适合，我了解中国，我了解中国大陆，所以我只能说他其实对大陆是很适合的。而且我不觉得说，如果我要做，我并不是想去把他拿来做为说对于中国共产党，中国现实政府的批判。我觉得不是那么政治性，不那么针对性的，我觉得他其实是对于，真是说对于这个人性里面有些很多，很阴暗的东西的批判，那么也许不是仅仅 **Hitler** 把人性的、阴暗的东西刺激出来，我觉得可能换一个政府也有可能，而且尤其是这些就是说这些芸芸众生里面，这些蒙沉的人里面，众生心里面的人，我觉得是在任一个社会里都有的，那么一旦就是有人用一种比较阴暗的目的，把这样的一个东西给煽动起来的时候，那么就是非常危险的。至于你说是 **Hitler** 煽动，还是谁煽动这个大家还可以再看，**Hitler** 已经是过去的事情了，但是后面是什么，是要大家警惕的，我觉得这一点其实对中国很重要。我觉得中国其实盲从的人太多了。或者是一点东西都有可能把就是过去这个历史完全重复。我们想要悲剧性的历史不要重复。我觉得这个其实是对中国来讲很重要的事。

问：那您做为翻译，您认为会对《英雄广场》有更多的改动吗？

许：我觉得应该不会，因为一个他本身的语言比较现实，所以他不需要说现场，为了让观众通过倾听就能理解，比如说《习惯势力》有的是，他那个语言太奥了以后，或者是他那个的跳跃性太强的以后，他没有什么逻辑的时候，因为他等于是是一个主人公像是一个遗语似的，他自己像做白日梦似的，在那 *fantasieren*，所以有的时候观众听起来的时候，比较困难，那么我们有的是从技术上也要做一些删改，只少一些煽动吧，就不要让观众太不明，所以，不知道他在说什么，但是《英雄广场》里很少有这样的段落，他虽然有 *schimpfen* 这样的，那样的。但是他还是比较现实的。所以观众们是比较容易接受的。顶多我们会淡化一些比如说到底是红党，还是黑党，就是这个东西可能会对中国人来讲，红和黑不知道，那这个无所谓，为了，大家只是知道是这个政党也罢，是那个政党也罢，就是这些是太奥地利化了，比如说，是维也纳的哪一个咖啡怎么样了，我们可能会减弱一些。或者说让大家可以...具体的含意淡化一些，你不一定非要知道是维也纳的哪一个咖啡？但是其他的我觉得可能保留这个就是奥地利这个人名、地名、这个现实，包括我们可能就是在讲英雄广场，英胸广场这个名词一旦确定了，那周围维也纳的任何街名、人名、地名都可以保留的。我们觉得这个体系肯定是可以存在的。而且是对于中国人来讲，我们不需要把他搬到北京这是天安门广场，完全不需要，所以...但是这个体系虽然是很具体的，可是人们的理解会超出这个体系，就像在中国来讲，说实在的，你只要讲到广场，不管哪一个广场，你是讲红场也罢，你是讲英雄广场也罢，那个广场那个词，本身已经足够强烈的了。我觉得不需要做任何的解释。所以我们就想我们可能不会做太多的改动。

问：当您把一个奥地利国家的作家介绍给中国观众，那您觉得对奥方的有什么益处吗？

许：我觉得如果从 *Allgemein* 一点来讲的话，因为 **TB** 他本身就是奥地利文化一个很重要的部分，而且还很有奥地利特色，那我我觉得，介绍给中国我觉得奥地利文化对于世界来讲，一个贡献，这已经是一个客观存在，他的价值所在。我觉得我们做的只是说让更多的人来了解他，第二，一个我觉得从现实的角度来讲，那中国毕竟在这个世界舞台上的位置会愈来愈重要。严格说奥地利还是一个小国了，虽然他是欧洲属于联盟的，但是整体世界来讲他毕竟还是一个小国，我想如果有更多中国人了解奥地利，而且不仅仅是了解 **Mozart**，不仅仅是了解 **Musik**，能够...因为 **Musik** 这个东西，我觉得，他就是他的这种现实性还是差一些，他的思想性要差一些，他更多的是欣赏性，他是艺术性的东西。他和人的真正的具体的思想有一定的距离，比如说，谁听都是好听，他的那个节奏啊，他的这些技术性的东西很多，但是 **Theater** 不一样，**Theater** 和文学他都是和人的思想，和人的生活有最直接关系的。那么我想如果更多的中国人读了 **TB** 的东西，他会奥地利有个更深入的了解，更具体，他甚至于清楚的认识奥地利人的优点和缺点。奥地利历史上就是说，好的和坏的，经历过的痛苦，比如说我读 **TB** 的时候，我就会深刻的体会到，二战的...这个历史我可能从教课本上看到无数遍，但是我会觉得我读他的作品的时候，我会对二战对于欧洲人的阴谋又有更深入的理解，这些东西我觉得可能是他给中国人带来更多的意义。包括我写这个东西的时候，我觉得我也是通过他眼睛在看，就是说他在二战中经历了什么。而他的好处在于他不是仅仅在讲一个客观的现实，比如说，我们看二战东西也很多，对吧。电影也很多，对吧，但是我会觉得我通过他的眼睛再看这段历史的时候，他是一个批判性的作家，所以他会去审视这段是历史，他会去审视说这样的历史留下来的，在人心里面留下来的到底是什么。甚至就是说，比如说，他又不仅仅在，只是在批判纳粹人，只是在讲 **Hitler** 给人民带来的灾难。这一点往往是给我们很多作品，到这个层面就没有在深入下去了，那比如说，他讲到的是，就像他童

年的会议录上的，他其实讲的是纳粹人给这些孩子带来的心灵的创伤，但是你会看到不仅仅是纳粹有这样的残酷的一些后果，你会觉得不管这个体制，不管这样的一个方式叫什么名字，但是这种极端的强权壮志对人的摧残是同样的。那也就是说如果换一个名字的话，你还是体会的到的，就是说对于人心灵的这种摧残。我觉得这是他深刻的地方，而我想就是说中国人，其实有过很多灾难，那么对这些东西都是不陌生的。我们从别人那里就会看到我们自己的影子。所以我想这是他，真的是他有世界上意义的...我认为他的价值性是在这儿。我也觉得中国人，我自己是中国人，我能够看到，我看到他的时，我就会有重生共鸣，我就会相信很多的中国人会有的。

问：最后我的一个问题是，您跟中国的一些公司合作过很多次，有没有出现过什么问题？

许：反正是搞文化项目的，其实我觉得说来说去，大概各个地方的问题都有，很大的共同性都差不多。当然，比如说，经费的问题，中国来讲，因为现在整个市场化以后，那就是说政府对文化的投入会愈来愈有限。同时在加上经济化了以后，大家都市场化了以后，就会有很大的东西放到这些有市场的，这个比较通俗的地方去。包括比如说中国其实好多的大批的前钱是放在，仍然是放在比赛啊，比如一个省里拍一个大戏，什么的，要好多钱，但是真正放到就是说我觉得比较有内容的，有意义的文化活动上的费用非常有限。就是这个事，我觉得是在中国做这些项目最大的问题，那么如果你是走市场的话，那你可能能够从其他的渠道找到钱，但是这个时候，你的钱的用途会限制你的自由。那么比如说别人的投入必须要有一定的回报。那你就要考虑他的市场效益。在这个时候，那就不可能完全从文化的角度出发来考虑一个事情，你就要考虑市场，那你就考虑如果从他那里拿到钱，那我能够给他提供什么。那有些人要的就不仅仅是一个名，他要市场回报。那你就考虑，你就不可能无事说我只想做事。我觉得这是在中国比较尴尬的地方。另外我觉得那就是人的问题了，我觉得有的时候主要是大家想法不一样，每个人的目的可能是不一样的。那合作过程中，一种是说，就是利益上的分期，每个人利益上是不一样的，那当然就每个人想要得到的就不一样了。一种我觉得是，艺术观不同，那有些人就可能觉得要这么做，有些人可能要那么做，那大家就，艺术观不同的时候那你就很难在一起把一件事情做到底。反正我会觉得说实在的，有时候做文化项目就是很困难的事情。

问：那谢谢您。

----- Original-Nachricht -----

> Datum: Mon, 10 Nov 2008 09:07:19 +0800 (CST)

> Von: ftt9992005 [REDACTED]

> An: "Xian Wang" [REDACTED]

> Betreff: Re: 论文引用许可 Thomas Bernhard

> 王贤你好

>

> 对话可以引用。

>

> 方形

>

> 迟复为歉

>

----- Original-Nachricht -----

> Datum: Mon, 10 Nov 2008 17:46:08 +0800

> Von: [REDACTED]

> An: Xian Wang [REDACTED]

> Betreff: 回复： 论文许可

>

>

> 王贤；您好！

>

> 在对话中这些资料所引用的观点与意见同意用到王贤的论文当中，经本人确认同意，王贤小姐可以使用，

> 确认人；

> 世纪星宇文化艺术交流有限公司、

> 总经理

> 张兵

>

----- Original-Nachricht -----

> Datum: Sat, 18 Oct 2008 13:22:31 +0800 (CST)

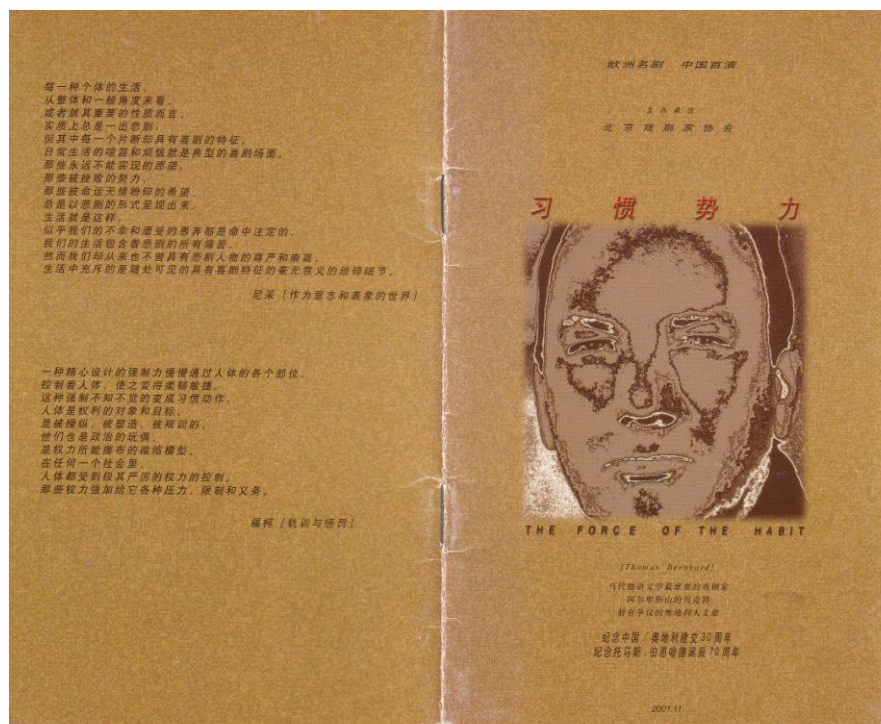
> Von: "克非 曹" [REDACTED]

> An: Xian Wang [REDACTED]

> Betreff: 回复： Thomas Bernhard -- 璁烘??寮???×?稿??

> Du kannst es machen! kf

Programmheft des Stücks *Die Macht der Gewohnheit* 2001



翻译 改编的话 /

这是一出关于人生的戏剧。无论在欧洲，还是在中国，只要有人类存在的地方，就会上演这样的人生喜剧。说它是喜剧，只是因为在一个打破了崇高的社会里，存在的只能是喜剧。这样的喜剧呈现出一个面目全非的世界，一个错乱颠倒的空间，表现的恰恰是人对世界和人生的绝望感受。现代喜剧式的荒诞蕴藏着深刻的悲剧意味，人类的痛苦最真切地表现在滑稽诙谐之中。人类生活充斥着理想与现实，精神与物质，个体与整体的冲突，从剧中强制与反强制，驯服与反驯服的场面，我们看到了似曾相识的生活和人物，我们看到了我们的历史。



翻译、改编 / 许洁

1987年毕业于中央戏剧学院戏文系，后留校任教。1991年赴德，在科隆大学学习戏剧电影电视学，社会学和汉学。戏剧作品《在路上》由中国青年艺术剧院公演；翻译作品有布莱希特的剧作《西蒙娜·马舍的梦》，收入社科院主编，安徽文艺出版社出版的《布莱希特戏剧集》，2000年5月由歌德学院邀请参加“第37届柏林戏剧节”和“2000年青年戏剧工作者论坛”用德语创作并演出了戏剧小品《同行》。

习惯势力 The Force of The Habit



舞台设计、灯光设计 / 谭韶远

毕业于中央戏剧学院舞台美术设计系。作为舞美设计助理参与作品有：歌剧《图兰朵》（1997意大利佛罗伦萨），《牡丹亭》（1999美国林肯艺术中心），《三姐妹·等待戈多》（1998北京人艺），新版《茶馆》（1998北京人艺），《风月无边》（2000北京人艺），《DIDO AND AENNES》（2001美国林肯艺术中心歌剧），歌剧《夜宴》（2001法国秋季艺术节）等。

独立设计作品有：《厕所在这儿》，《可以睡觉》（1998日本剧社演出），《非常麻将》（2001日本《中日韩戏剧节》首演剧目），《故事新编》（2001柏林亚太周戏剧节参展演出），《第21届世界大学生运动会》闭幕式舞美总设计（2001）等。

习惯势力 The Force of The Habit



李利宏 演员 饰团长

河南省话剧团国家一级导演，毕业于中央戏剧学院导演系，1988年因扮演《俄狄浦斯王》应邀赴希腊参加第2届德尔菲国际戏剧节，创作导演的作品多次获河南省戏剧大赛优秀剧本奖和优秀导演奖，导演的现代豫剧《曹娥女》获第6届中国艺术节大奖，第8届全国“五个一工程”奖等奖项。

王鑫 演员 饰余委员

2001年毕业于中央戏剧学院导演系，现原校攻读表演硕士学位。

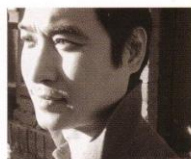


方彤 演员 饰驯兽员

北方昆曲剧院导演，2001年毕业于中国戏曲学院导演系。

张兵 演员 饰小丑

原中国杂技团小丑演员，1972年进入北京艺校学习杂技，多次在国内外杂技比赛中获奖，出访过20多个国家，现从事文化交流活动。



牛晓琳 演员 饰孙女

原中国杂技团钢丝演员，自12岁开始练习走钢丝，此后曾多次随团出访演出，并在全国杂技比赛中获奖。



习惯势力
The Power of The Habit



杂技演员 / 梅慧婷
七岁，中国马戏团演员。
来自吴桥，1999年获得
中国吴桥国际杂技艺术节
特别奖，和中央电视台最
期节目的“风车王”桂冠。



杂技演员 / 王瑞昕
中国铁路文工团杂技团
演员，自幼练习杂技，擅
长顶花坛、晃板、愉快的
炊事员等节目，多次参
加在国内外的各类演出。



杂技演员 / 于现
中国马戏团演员，吴桥
人，1999年获得中国吴
桥国际杂技艺术节特别
奖，和中央电视台最
期节目的“风车王”桂冠。



杂技演员 / 于东升
中国马戏团演员，吴桥
人，擅长中幡、爬杆、双
车节目。

出品人：曹克平 杨乾武
监制：杨乾武
制作人：曹鸿
宣传：赵虎
策划：王莉

舞台监督：林以专 郭强
杂技编导：崔莉
形体指导：肖燕英
摄影：林以专
剪辑：王超艺
灯光：戴德江
化妆：唐娜
音乐编辑：向明
舞台技术管理：马双河
灯光技术管理：蒋威 杨学富
剪辑：肖燕
杂技道具制作：张朝宝 汪成玉
服装：王莉
平面设计：平面摄影：谭静远 李强

主办：北京戏剧家协会

协办：托马斯·伯恩哈德基金会
奥地利大使馆文化处
奥地利维也纳市文化处
中国杂技团
北京娱乐情报

特别感谢：
陈立刚先生
于金声先生
北京文联群艺文化艺术中心
北京工体舞美音响工程部



Aufführungsfoto von Jörg Schmiedmayer 2001
Die Macht der Gewohnheit in Beijing

Fünf Emails zwischen Fang Tong und Xu Jie während der Vorbereitung

Email 1

方形:

你好!

此为修改后的剧本全稿，第一场还有一点改动，有不同的地方，以此稿为准。

你的改动我基本统一，有一两处略做调整。尾声删掉吃药部分我也很赞同。

再看剧本，尤其是刚看过城堡剧院演出的《暴风雨》，对剧中不断提到 **普洛斯彼罗** 也有了更多感触。《暴风雨》是莎翁的最后一个剧本，**普洛斯彼罗** 如同莎翁本人，可以说是他们死前对一生和社会的一个回答，只不过以坚持拒绝和抵抗为回答，莎翁以和解作为回答。

李尔的台词处理得很精彩!

保持联系。工作顺利!

许洁

Email 2

工作纪要]

《米奈蒂》工作纪要

2008-4-29/下午 14: 00-18: 00

江苏演艺集团

杨宁、邵阳、张兵、方彤

关于演剧的探讨

1、 莎士比亚《李尔王》的片段处理。

我做了一点中国化的处理，以便于演员朗读。

例如一场：

Thou think'st'tis much that this contentious storm

Invades us to the skin

So'tis to thee

But where the greater malady is fix'd

The lesser is scarce felt

你觉得太过分

这好斗的暴风雨

抽打在皮肤上将我们威逼

这就是给你的

可是得了大病的人

也就感觉不到小恙了

（拟改为：

这罡风暴雨

如铁杖荆棘，将人威逼

奈何病入膏肓

怎留意癣疥之疾）

（后面两段还没有改，改后寄上）

2、 所有地名的处理

原则是虚化，“奥斯坦德”改为“这里”；“ 佛伦斯堡剧院”改为“艺术剧院”；“丁克尔斯比尔”改为“我妹妹家”或“我妹妹住的地方”；“吕贝克”前半部分用“那座城市”代替，后面用“我的家乡”代替。

（另有改动，暂略，待改完将整个剧本寄上）

3、 关于中国版演出的想象

中国国内的演出可让演木偶的人开口答话，但答话的内容与米所说的无关。形成间离，突出荒诞。

（这只是一个想法，还不成熟，可以在排练过程中做一点试验。但不会影响国外演出的文本。）

4、 关于恩索面具的处理

关于米奈蒂最终拿出的恩索的面具有几种处理

1, 在演出过程中米边演边在自己脸上用戏曲油彩勾画，最终勾成一张“李尔王”的脸谱，在下面的表演中，米从行李箱中拿出一张虚拟的“面具”，无实物表演地系在脸上……

2, 勾脸完成后，从行李箱中取出一张透明的面具，敷在脸上……

3, 不勾脸，从行李箱中取出一面镜子，戴在脸上……

几种处理各有不同的解读，经过讨论大家意见比较倾向于第一种。

5、 关于整个戏的运作时间

5月底前，搭架子，资料。

8月投入排练

9月成型。

今天讨论了这些问题，摘要汇报许老师，请斟酌。

方彤

Email 3

方形，张兵：

你们好！很高兴你们已进入创作排练阶段，很遗憾我无法跟你们一起参与创作，祝你们

合作愉快，排练成功！

看了方形发来的纪要，李尔王的台词改得很精彩！望再接再厉，我等着看更精彩的下文！

当初翻译时比较匆忙，很多地方可能还欠斟酌，这几天我会再对照原文修改一遍，免得出现大的错误。地名就按我们商定的修改，我在修订中也会注意一下。

关于面具的处理，我也比较倾向于第一种方案，米在演出期间有足够的时间来画脸谱，还能帮助演员找到支点，免得手足无措。而且很有效果。最后一场中除了面具，是否还可能让米披上戏曲服装？一来很希望能给他一个辉煌，一个虚幻的辉煌，我觉得是否会更更有悲剧甚至是喜剧的效果？与整个舞台的低沉没落形成对比，也与庸众们乐此不疲的欢庆节日形成对比？由此给这个世界一点希望，一个亮点？二来可能在西方更能震撼观众，更突出中国特色，赋予米更明确的身份感。不知是否合适，仅供参考。

期待着你们的好消息！

谢谢方形费心告知进展情况！

二位多辛苦！下次在北京一定犒劳二位！

许洁

Email 4

许老师：好

《米》剧有一些新的修改和问题向您请教。

- 1, 米奈蒂有几次看天花板的动作, 这里面有什么特殊寓意吗?
- 2, 第二场, 米学鸡叫时的 OUI 三个字母是什么意思?
- 3, 第三场第一段李尔的台词你该为:

(英文)

O reason not the need
our bases beggars are in the poorest thing superfluous
allow not nature more than nature needs
man's life is cheap as beast's

(奥 不要再探索需求

我们最卑微的乞丐

拥有太多最贫乏的东西

不要比自然所需要的

更多地相信自然

人类的生活如同动物一般廉价) 人如刍狗, 命在沟渠

不必穷争恶斗

朕本瞽父行乞

有天下而无趣

天地不仁, 唯取所需

何足信欤?

- 4, 第三场第二段李尔的台词你该为:

Thou wert better in a grave
than to answer with thy uncover'd body
你最好待在坟墓里
也强似拖着裸露的身体

薤露垂兮空感慨

荒坟冢兮宜葬埋

埋荒台兮绝胜过

赤身裸体兮暴躯骸

以上这一段在戏里重复了一次, 我想第二次用唱来表现, 故改为歌行体。
这些问题请赐教, 改动是否合适请斟酌

方形

Email 5

关于《米奈蒂》的几个问题

1、衬裤带有什么寓意吗？可否以背带代替？

米的穿着十分落魄且落伍，显示出他的生存处境，如同你在阐述中所写的，这是一个活死人。因此他的一切保持着三十前的状态，时间和社会变迁完全没有在他身上留下痕迹。衬裤带体现了这样一种意味，如同他的鞋子带着鞋罩，这些都是过了时的打扮，现在早已没人如此穿着了。但对米来说，仍然是他生活的一部分，甚至体现了他的存在和曾经的辉煌。如何表现他的落魄及落伍，要看人物具体身份的定位，比如他究竟有没有具体的地域特点？这也牵扯到剧本中地点和一切于欧洲有直接关系的概念。

2、所有的舞台提示是伯恩哈德剧本的一部分还是译者根据演出的描述？

我现在提供的是文学本，尽可能接近原著，有些地方语言还可以更适合中文，目前这么译是希望能让你尽可能看到原貌。所有的舞台提示都是原文中有的，我没有加任何改动。

3、英国在这里是一个怎样的象征？抑或反讽？

英国对欧洲大陆来说，始终意味着另一种文化，一种绅士文化。伯恩哈德个人在生活中很推崇英国文化，也包括英人的生活方式。在他脱离了生活的困境之后，他的西服大部分都是从英国买的，现在在他的故居还可看到一套套崭新的西服，从没有上过身。由此可见他对英国的态度。就像他笔下的人物一样，英国货就意味着质量，高雅，有文化。“英雄广场”中的教授有着跟他自己相同的爱好，“行走”中的主人公总是提到英国料子。但伯恩哈德笔下的一切都不是单方面的，决不是非此即彼，非好即坏。这里既有实在的推崇，也有夸张嘲讽的意味。

4、姑娘随身携带了一台袖珍晶体管收音机，里面轻轻播放着爵士乐，这里的音乐具有什么样的象征？

我想爵士乐是与姑娘身份年龄相适应的一种音乐，爵士曾经代表非主流文化，是年轻人尤其是一部分知识分子很喜欢的音乐，到了 80 年代，已成新古典。

5、米自称是个魔术师，是否有什么寓意？

魔术师属于马戏团，如同卡里巴尔蒂，杂耍不是艺术，只是玩意儿，只需要手上的技术，而不需要头脑。因此米和卡这样的人物，都不可能满足于只当个艺人。他们需要意义。但他们又无法脱离艺人出身，因此总是或多或少地留这条尾巴。

6、吕贝克城的评委会是一个怎样的机构？它的职能、作用是什么？有什么历史背景？评委会是由哪些人组成的？

评委会的职能和历史背景并不需要具体表现，这里只是表现一个城市的所谓上流社会或社交界的伪善与专制，一个人一旦触犯了这个游戏规则，就只能被驱逐，不论是以法律的方式，还是以道德的手段，结果都是将这个异己清除或消灭。这一点与乡村小镇的愚

昧村民没什么本质的区别，只是更冠冕堂皇，更具有文明特色。

7、米宣称演李尔王使用自己的译文，这里面是否隐含着他与社会的矛盾？

我觉得这又是伯恩哈德的双料手法，一方面表现出米本身的自大与可笑，令一方面也体现出他的不肯随波逐流，不肯妥协。

阐述写得很不错，与我的理解和想法很能沟通，至少我们的理解不会南辕北辙。有。所有的舞台表现我都很认同，认为十分精彩！相信按照这个路子发展下去，将会是一个非常有特色的，且跨越了语言与种族的演出，是对伯恩哈德最好的阐述，也是十分中国化的戏剧。

Minetti – Konzept von Regisseur Fang Tong

[《米奈蒂》·阐述与构思 1]

《米奈蒂》

关于剧中人物米奈蒂和他的经历

米奈蒂，一个逃离了世界三十年的艺术家，在圣诞之夜，在世俗的狂欢中，在孤独中，在醉熏熏的嘲笑中，在漫天风雪中，在无望的等待中，走到了生命的尽头.....

其实在三十年前他的生命就已经枯竭了，三十年前这个世界就已经杀死了作为艺术家、演员、剧院院长的米奈蒂，三十年的逃亡、自我流放只不过是死亡的延续，是一个延续了三十年的死亡过程。

.....

足足三十年
我站起来
在镜子前登场
扮演李尔
人们都说
我是疯了
可是在我看来
是他们发了疯

.....

不能软弱
要顶住嘲讽
顶住轻蔑
三十年来我一直被人嘲笑
在丁克尔斯比尔被人轻贱

.....

三十年后这个世界再一次杀死了米奈蒂，只不过这一次杀死的是一个“疯子”，一个被轻贱、被嘲笑的疯子。我们这个世界会因为杀死疯子而得到宁静，会因为杀死疯子而得到救赎.....

对立与拒绝——伯恩哈德和他的戏剧

这是一个不需要艺术更不需要艺术家的世界，所谓的艺术只是借以逃避现实的毒品。

.....

人类每天都在逃避

躲藏到古典文学之中
因为在古典文学之中他们可以不被打扰
在古典绘画中
在古典音乐中
令人恶心的是
在古典艺术中这个社会自得其乐
不被打扰
但是一个艺术家有责任
拒绝如此的不道德

.....

这个世界只要娱乐，苍白的生命只有靠低级的娱乐来忘记无聊的生活，而真正的艺术和艺术家只能让这世界的无聊与荒诞更加无遮掩的示众于光天化日之下，让人们的无聊与无趣赤裸裸的、不加掩饰地在他们自己面前舞蹈，如同一面镜子照见了他们的鄙陋，结果当然是镜子要被砸掉，艺术家和他那照见真实的艺术要被审判、驱逐、流放、消灭.....

伯恩哈德始终固执地与这个世界的对立并拒绝调和拒绝妥协，他终其一生竭尽全力地指斥唾弃着这个世界，彻底的绝望使他更加毫不动摇地坚持，坚持地痛恨着这个世界及其间生存着的所有人。这样的对立与拒绝充斥在他的剧作之中，这样的痛恨弥漫在他所有的文字之中，鄙夷就是他留给这个世界的唯一表情.....

这样的对立使伯恩哈德的戏剧从本质上成为了哲学寓言。应该承认伯恩哈德的每一出戏剧都是一个哲学的迷宫，他让我们迷惑，他让我们恐惧，因为他照见了我们的苍白

.....

任何一个安适的生活在这个世界上的人都无疑地会讨厌伯恩哈德，但任何一个灵魂都需要他，哪怕是在他面前颤栗、不安、无地自容.....

伯恩哈德所感受到的那种无聊、虚伪的生活，弥漫在今天世界的每个角落，伯恩哈德倾其一生与之对立的专制、独裁以及生成这一切的土壤——愚蠢、残酷、庸众，正是我们今天世界上随处可见的现状。回避这样的现实人类需要面具，需要用面具来隐藏起茫然。《米奈蒂》中的面具不仅仅是让人们看到了面具的真实存在，更是暴露了它后面的苍白。如同李尔王对人性的愤恨，面具更是平添了一重对人性的诅咒：揭开你的面具你是苍白的，戴上你的面具你竟更加可笑。双重的隐喻双重的嘲笑双重的鄙视，“人”无所遁形.....

关于创作

伯恩哈德的戏剧从不是关于个人命运的悲喜剧，《米奈蒂》与其说这是一个演员个人的悲剧，不如说是我们这个无聊、荒诞、残酷世界的写照。因此这是一个真正具有现实主义意义的戏剧。

虽如此，我并不打算老老实实地按照现实主义的创作方法把它置于战后奥地利的某一时期去营造它的典型环境典型人物，因为那样便淡化了剧中情境与我们今天世界的联系

，从而淡化了对这世界的鄙夷，让今人的瞬间释怀和轻松就是对伯恩哈德的悖逆。我们要力求告诉世人：不要以为这是别人的故事，它其实就是你的现在。这一切不是通过舞台的幻觉而是要通过表现与象征更加直接也更加强烈地亮给观众。

伯恩哈德的作品中所有的主角都是作者自己，“真实与虚构消融在他的作品里面”正如他的小说一样虚构与自传水乳交融，伯恩哈德的作品唯一的解释就是伯恩哈德自己。因此解读剧中人物的源泉就是伯恩哈德本人，剧中生活的源头便是伯恩哈德的生活经历。我们所要做的工作就是熟知伯恩哈德，我们对他的了解越是全面，我们的方向就越清晰，我们也就越接近那个我们要走入的人物。

在伯恩哈德的戏剧中没有交流，因为他坚持地认为人的极端冷漠使之成为愚不可及的动物，面对这样的蠢虫是不可能产生真正的交流的，无论这交流是有意义或无意义，无论这交流是来自上帝或魔鬼，因此伯恩哈德的戏剧中永远是独白。

因此戏中也只有米奈蒂自己的意识在不断地流淌，整出戏没有真正的交流，这也是伯恩哈德戏剧的一贯风格。

矮化与狂欢

我想中国版《米奈蒂》的演出将在一个矮化的舞台上，舞台的沿幕要降低到正常人难以忍受的程度，真人在这样的舞台上表演不得不弯腰曲背，舞台的世界如同一个“小人国”一般，由真人扮演的米奈蒂在这样的世界里处处显得局促、失当，他与这个世界格格不入。

舞台的矮化是一种明确的象征，它象征着我们今天的世界在后现代迷雾掩盖下，没有理想没有目标没有方向，拒绝正视拒绝思考拒绝长大的社会现实。

此外，舞台上呈现的是一个狂欢的世界、一个没有灵魂的偶人们狂欢的世界。这世界需要狂欢来摆脱自身的尴尬，狂欢便是一种矮化，是集体的摆脱精神、摆脱灵魂的矮化。而米奈蒂作为一个三十年坚持拒绝为这愚蠢的世界提供低级娱乐的艺术家，自然与这种狂欢的氛围格格不入。这个世界无休止的狂欢也更加彻底地将米奈蒂陷于孤立与没落。

演出中的“狂欢”不是生活中那种令人兴奋的狂欢，这里的狂欢不是要带给人炫目的色彩和狂躁的音乐以及忘乎所以的娱乐，而是要营造一种机械的、疲惫的、索然无味的、习惯使然的“狂欢”，它要成为对生活中狂欢的解构，消解其欢乐与癫狂，只留下无尽的庸俗与无聊。

面具与木偶

舞台上的“狂欢”由一个神情木讷的人在制造着，他蜷缩在舞台角落里一个破旧的小台子后面，制造、勾画并贩卖着一个个京剧脸谱面具。同时，一个个同样神情木讷、疲惫、茫然的偶人在排队购买面具，购买、加入狂欢。

戏曲的脸谱不同于西方的面具，它是历史或戏剧中具体人物的定式，这定式之中融入了关于这个人物的故事、传说、想象、评判，总之，一张脸谱便是一个曾经的生命、一段经历或故事的浓缩。

这个戏里对戏曲脸谱的运用并不在乎每一张脸谱背后的故事，而是力求突出生活中的人们对角色的追求与依赖。换言之，当我们拥有了一张面具，一张线条丰富、表情生动、背景故事曲折的“脸”时，我们就拥有了生活，而当我们失去了这角色的依凭时，我们便什么都不是了，我们将堕入自我认知的虚空……

与此同时，在中国版《米奈蒂》的演出中，出米奈蒂和最后一幕出现的小姑娘由真人扮演外，原剧中的所有人物都将由偶人演出。

人偶同台在今天的戏剧舞台上并不鲜见，这里的偶人也是一种明显的象征，它即是对伯恩哈德所感受到的周围世界的表现，也是米奈蒂所置身的世界的象征，更是我们今天的生存环境的象征。当剧中人演员米奈蒂面对一个个偶人滔滔不绝时，舞台上将呈现出彻底的绝望与荒诞，同时也使演剧更加接近伯恩哈德剧作的精神实质。

特别需要说明的是，该剧中的木偶不能带有任何夸张的表情和装饰，他们要如同尸体一般的真实、冰冷、麻木，木偶的表演也是如此，要不同于我们所熟悉的那种夸张的、儿童剧式的木偶表演，木偶的表演本身不能有任何引人发笑的地方，如果观众笑了是因为剧中情节和形式的反差与荒诞，就说明我们正确地呈现了伯恩哈德的戏剧，反之如果观众为木偶们的搞笑吸引那无疑是对伯恩哈德的亵渎，那么我宁愿没有木偶的参演。这将是一次对木偶表演的重新诠释与探索，单纯的木偶表演必须成为这个戏最无趣的部分，这也是对木偶演员表演习惯乃至思维方式最大的挑战。因为，演出《米奈蒂》的根本目的不是制造娱乐。

木偶的大小要超出人们习惯的“可爱”的“婴儿”的尺度，而放大到与侏儒相仿。

可以想象在舞台深处，一条铁丝上挂着一串偶人，他们没有五官，手拉手排着队来购买面具，购买狂欢，一旦他们拥有了面具，他们就拥有了生活，他们似乎就此获得了生命……

关于剧中的小女孩

在最后一幕出现的小女孩，是舞台上除米奈蒂之外唯一的由真人扮演的角色。她的出现使得整个演剧出现了一丝温情，也是该剧给人留下的唯一一点希望，由于她的出现，使原本矮化的、死气沉沉的世界陡然有了一丝生机，使得孤立与绝望中的米奈蒂心中泛起了一丝爱怜，甚或是对生命的留恋……

但最终她还是走了，中国版《米奈蒂》中这个身材矮小发育不良的女孩约会的也是一个偶人，她也即将戴上面具融入世俗的狂欢之中……

关于中国化

中国版《米奈蒂》对伯恩哈德的文本将不做随意的改动，但中国版《米奈蒂》仍将具有鲜明的中国特色，我们将以中国的演剧思维和方式进行创作。

首先，中国版《米奈蒂》的场景将依然保持在一个相对中性的旅馆里，但其间的人物将变成中国人的形象，米奈蒂将变成中国的昆剧演员，他的身上也要明显地带有戏曲演员的痕迹，对剧中李尔王的独白将作昆剧化的处理。

其次，中国版《米奈蒂》将融入中国戏曲的表现方式，进行意象化的处理，运用木偶与面具使这个戏明显地带有表现的倾向。

中国的昆曲是中国最古老的也是最代表性的演剧艺术，他的古典意味不言而喻，六百年的文化浸润已经将其钉死在陈列雅玩珍品的多宝阁中，历代名伶媚优被人传诵的只是他们的色艺，而作为人他们难以留下一丝痕迹。

也许在历史上有一位叫做米奈蒂的昆剧演员，他执著地坚持自己的艺术观点而不见容于当时也不被记载于后世，他被社会抛弃，他自我放逐，最终在嘲笑与冷漠中潦倒死去.....

也许有.....也许有.....

这是一个需要勇气来接受的戏剧，伯恩哈德先生是一个需要勇气来接近的作家。我们需要勇气来面对我们这个世界的虚伪，我们需要勇气来面对我们生活的无聊，我们需要勇气来面对我们生命的苍白。

方彤

2007-5-30

Der Projektplan von Zhang Bin

《伯恩哈德与中国．中国- 奥地利 2008》戏剧演出活动 投资方案

世纪星宇

2008年6月1日



核心构想



- 中奥两国的戏剧界人事计划合作举办《伯恩哈德与中国．中国- 奥地利2008》的戏剧演出活动，一方面使中国观众得以更进一步了解伯恩哈德及其作品，了解现代戏剧艺术在西方的发展状况，同时通过赴奥地利演出并举办《中国当代戏剧展暨伯恩哈德在中国图片展》，向奥地利观众介绍中国文化和当代中国戏剧的演出特色。
- 该项目的核心活动为系列推出伯恩哈德戏剧作品的演出，他的重要剧作将被翻译成汉语，由不同的中国演出团体推向舞台。与演出同期进行的还有图片展览，以及一本介绍其生平的传记作品出版。本次合作首先完成的剧目为伯恩哈德——《米奈蒂》。



本PPT内容提要

- 活动介绍
- 各阶段与企业的合作意向
- 可以同企业共同合作的项目
- 工作时间表
- 附件
 - 米奈蒂背景
 - 伯恩哈德的一些相关资料以及本活动的相关资料

项目合作方介绍

- | | |
|-------|---------------------|
| • 奥地利 | 奥地利驻中国大使馆文化处 |
| • | 奥地利多媒体协会 |
| • | 国际伯恩哈德协会 |
| • | 伯恩哈德资料馆 |
| • | 伯恩哈德基金会 |
| • | 奥地利CHINAKULT跨文化交流协会 |
| • | 维也纳大学汉学系中国 |
| • 中国 | 世纪星宇文化艺术交流有限公司 |
| • | 江苏省演艺集团有限公司 |
| • | 江苏省话剧院 |

项目实施时间

- 项目实施时间
- 2008年3月 – 5月 筹备阶段
-
- 2008年5月 排练制作影像
- 2008年6月 – 8月 奥方连系落实演出
- 2008年9月 – 10月 国内演出阶段

项目组成

- 1-出版传记（已完成）

第一本伯恩哈德传记已于2007年2月由北京新华立品图书有限公司在国内出版发行。奥地利驻华大使馆特为该书的出版于2月14日举办了新书发布会。该书大部分内容，全部为首次在中国出版。该书的出版，不仅对于了解伯恩哈德作品的文学价值具有重要意义，同时对了解奥地利历史及文化也有着十分显著的作用。

项目组成

• 2-戏剧演出

- 作为该项目的核心部分，计划由国内知名戏剧院团组织两到三台演出，根据各院团和境外接待剧院的档期安排，适时在国内组织“伯恩哈德剧作演出周”，并在境外组织一系列演出及文化交流活动。
- 《米奈蒂》表现了一位老演员为追求心中的艺术理想而执着一生，却最终为大雪掩埋的悲剧，但作者却以喜剧的形式来表现这一人生困境与生存危机，使之更具有感人的震撼力。该剧将充分运用中国传统戏剧的表现手段，来体现伯氏戏剧中深刻的哲理命题，中西合璧的艺术处理，将使该剧向东西方观众同时呈现出独具特色的演出形态及深刻内涵。在欧洲演出期间，将同时举办形式多样旨在介绍中国传统戏剧及当代话剧发展状况的文化交流活动。
- 每年夏季，伯恩哈德故居都将举办一系列纪念活动，我们计划与当地艺术节合作，在故居和当地剧院举办演出和文化交流活动；
- 通过剧目交流和联合演出等方式，将以上剧目的演出推向欧洲知名剧院。

话剧《米奈蒂》相关介绍之制作人简介

- 张兵：男 1962年出生
- 1992年 中日青年交流中心，世纪演出公司、世纪剧院、作业务副总经理
- 1998年 调入香港英皇集团飞图娱乐有限公司北京分公司任副总经理
- 2002年 成立世纪星宇文化艺术交流有限公司至今任总经理



中日千人大合唱贝多芬第九交响曲（1992）
美国冰上芭蕾舞团中国巡回演出（1995）
美国洛杉矶古典芭蕾舞团中国巡回演出（1998）
为奥申委创作歌曲“申奥之歌——实现梦想”（2000）
奥地利著名剧作《习惯势力》在京首演，剧中担任滑稽演员，及动作指导（2001）
与奥地利CHINAKULT文化交流协会共同筹备组织“中国当代戏剧图片展”（2004）
受奥地利维也纳艺术节委托，组织代理江苏演艺集团话剧院赴奥演出，剧目（2005）
为张广天导演的话剧《圣人孔子》，艺术节期间同时推出了《中国当代戏剧图片展》。该展览随后在维也纳大学展出，年底与瑞典大使馆文化处合作，策划出品话剧《斯特林堡、情书》（2005）
策划大型文化交流项目《伯恩哈德在中国》，目前项目第一部分已实施，第一本中文传记《波恩哈德传》已出版（2007）

话剧《米奈蒂》相关介绍之翻译简介



- 1987年毕业于中央戏剧学院戏剧文学系，之后任教于该院表演系。
- 1991年至1997年留学德国科隆大学戏剧电影电视学院。
- 1998年回国后在中央戏剧学院从事翻译及外国戏剧研究工作，参与戏剧及影视艺术创作活动，并在中国科学院心理所攻读心理学硕士学位。主要作品有实验戏剧《在路上》该剧由中国青年艺术剧院（现中国国家话剧院）演出并应邀参加了香港艺术节和小亚细亚戏剧巡演。（1998），电视纪录片《周恩来最后的日子》《宋庆龄在1940》（2000）以上为大型电视纪录片《百年人物》中的两集，该系列片由中央电视台拍摄播出。电视剧：《对门对面》（2002）等
- 2002年组建世纪星宇文化艺术交流有限公司，2006年成立维也纳CHINA KULT文化交流协会。
- 2005年与维也纳艺术节合作，邀请当代中国话剧《圣人孔子》赴奥演出，2006年与奥地利驻中国大使馆文化处合作，策划并组织《托马斯·伯恩哈德在中国》文化交流活动，第一本中文伯恩哈德传记于2007年2月由友谊出版社出版。译著有：《西蒙娜·马舍的梦》（1999，剧本）原著：贝托特·布莱希特，《习惯势力》（2001年11月8日北京首演）《英雄广场》（2006，剧本）《米奈蒂》（2007，剧本）原著：托马斯·伯恩哈德，《死亡和雨》（2005，长篇小说）原著：哈利·突尔克，

话剧《米奈蒂》相关介绍之导演简介

方彤彤



- 1967年生於中国·北京。
- 1986年考入北方昆曲剧院，学习昆剧表演。
- 1989年毕业参加北方昆剧院工作。
- 1997年考入中国戏曲学院，导演系97级本科班。
- 担任中国戏曲学院学生会主席、大学生艺术团团长
- 2001年毕业至今，北方昆曲剧院导演。中国戏曲学院，导演系、表演系客座教师。

主要作品：

- 张艺谋电影《满城尽带黄金甲》文史顾问。
- 昆剧《1699·桃花扇》剧本整理。
- 话剧《罗生门后》导演、改编并导演昆剧《罗生门》。
- 电视系列专题片《小康进行时》总导演。
- 昆剧《昭君阙氏》导演。
- 昆剧《关汉卿》导演。
- 荷兰实验电影《穿跃》中方导演

话剧《米奈蒂》相关介绍之演员简介

- 杨宁艺术简介
- 杨宁 男 ,在剧中扮演主角“米奈蒂”。
- 中国江苏省话剧院——院长、国家一级演员、导演。
- 自1976年从事话剧艺术至今。
- 曾就读于上海戏剧学院表演系、中央戏剧学院导演系。
- 担纲主演了话剧《人的一生》、《契尔卡什》、《原野》、
《突出重围》、《世纪彩虹》等四十多部。
- 担纲主演了影视剧《一千万港元大劫案》、《洛河镇兄弟》等三十多部。
- 执导了《山泉》、《生命之歌》、等多部话剧。
- 多次获得省级各类艺术奖项。



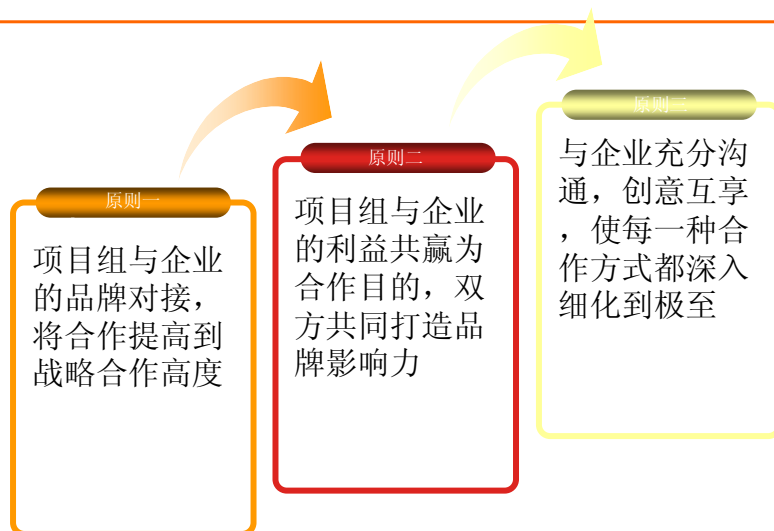
话剧米奈蒂相关介绍之导演阐述（节选）

在中国版《米奈蒂》的演出中，除米奈蒂和最后一幕出现的小姑娘由真人扮演外，《米奈蒂》原版演出中由演员扮演的剧中人物将由木偶来出演。如此构思基于以下考虑：

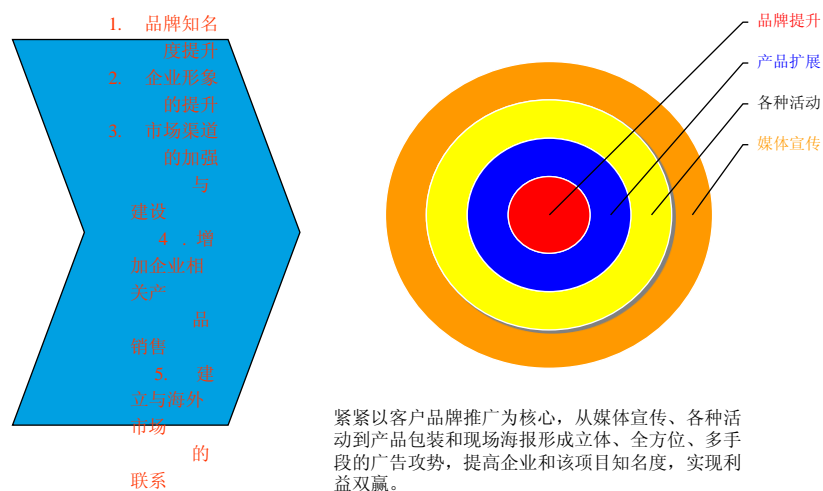
- 舞台的矮化是中国版《米奈蒂》的一个显著特征，也是一种明确的象征，它象征着我们今天的世界在后现代迷雾掩盖下，没有理想没有目标没有方向，拒绝正视拒绝思考拒绝长大的社会现实。它即是对伯恩哈德所感受到的周围世界的表现，也是米奈蒂所置身的世界的象征，更是我们今天的生存环境的象征。
- 舞台的矮化需要剧中人物的矮化给与强烈的表达，木偶恰好可以使这种矮化具体呈现，由真人扮演的米奈蒂在如同一个“小人国”一般的世界里处处显得局促、失当，他与这个世界的格格不入彰显无遗，当他面对一个个偶人滔滔不绝时，舞台上将呈现出彻底的绝望与荒诞，同时也使演剧更加接近伯恩哈德剧作的精神实质。这也使中国版《米奈蒂》具有了明显的表现的特征。

一方形

项目组与企业合作模式的原则



企业赞助目的 的回报



赞助企业广告投放说明

- 项目实施主题活动安排可以根据赞助品牌的广告投放需求进行相应安排及调整；
- 可以根据赞助品牌广告传播的目标和企业自身的特点选择开发适合的项目推广活动主题；
- 在活动的运作上，制作部门和创作部门将与赞助品牌一同研究活动的各个流程和环节，找出可以开发的广告产品，使赞助品牌的广告、产品的终端销售与戏剧乃至整个项目制作紧密结合，将活动和影视推广等方面的广告价值充分发挥；
- 我们将配合赞助品牌有意识、有步骤地利用社会各界对活动的高度关注，开展各种公关宣传，提高广告含金量，不断给活动造势、制造热点、焦点，扩大活动及广告的传播效果。

项目赞助广告价值分析

- 赞助品牌与话剧制作融为一体，使赞助品牌与话剧《米奈蒂》乃至整个项目形象一起为观众认同，提高品牌广告的可信度，增强观众对品牌的信赖感，凸显品牌形象；
- 此次海外的交流活动当中各类主题活动都充分运用强有力的媒体平台，整合电视媒体、平面媒体、广播、网站、新闻发布会、排练现场、相关产品等多种传播通路，为赞助品牌提供全方位、立体化的整合营销的战略平台，借此渲染企业文化理念，增加赞助品牌曝光度，进一步推进和强化品牌宣传；
- 赞助品牌可以整合传播资源，在地面上采取一些和活动相匹配的促销手段，既可以促进销售也有利于增强品牌与消费者的亲和力。

企业赞助方案 赞助金额25万

新闻营销

新闻发布会、媒体见面会等新闻事件中呈现独家企业赞助

媒体推广

各地电视媒体、网络媒体、平面媒体等（可根据具体要求协定）

赞助方式

各类活动现场呈现企业海报、口播企业名称、活动礼品提供、企业文化网络访谈

成片广告

话剧现场以及发行的音像制品及衍生礼品上呈现独家赞助企业名称、标识

特别回馈

与项目相关的各类活动独家冠名

感谢您的阅读



世纪星宇文化艺术交流有限公司

2008年6月1日

Abstrakt

Diese Forschungsarbeit beschäftigt sich mit der Rezeptionsgeschichte von Thomas Bernhards Werken in China zwischen 2001 bis 2008. Sie widmet sich ausschließlich den zwei Werken *Die Macht der Gewohnheit* und *Minetti*. Anfangs erfolgt ein kurzer Überblick über die chinesische Theaterentwicklung. Hier wird besonders auf das Stück *Die Waise der Familie Zhao* eingegangen, da es das erste chinesische Theaterstück war, das in Europa rezensiert wurde, und danach die Wertigkeit und Funktion des chinesischen Theaters als Kulturgut analysiert. In weitere Folge beschäftige ich mich mit Thomas Bernhard. Um seine Rezeption in China zu bewerten, ist es natürlich nötig die Rezeption seiner Werke neben dem deutschsprachigen Raum, in westlichen Ländern zu analysieren. Es folgt ein Überblick über wiederkehrende Charaktere in seinen Werken. Ein wichtiges Kapitel in der Arbeit thematisiert die Uraufführung des Stücks *Die Macht der Gewohnheit* im Jahr 2001 in China. Hierbei wird näher auf die Entstehung von der Idee bis zur Inszenierung und die Vermarktung des Stücks eingegangen. Auch dem Stück *Minetti* wird ein Kapitel gewidmet. Neben der Entstehung der Aufführung, werden die Anforderungen und Hindernisse bei der Übersetzung ins Chinesische erläutert. Zum Schluss werden die Interviews, die im Rahmen der Recherchen zu dieser Arbeit geführt wurden, untersucht und bewertet.

Lebenslauf

Name: Xian WANG

Geboren am: 27. November 1981 in China
lebt seit 1994 in Österreich

Ausbildung:

bis 1994	Grundschule in China
1994 bis 1996	Hauptschule in Pinkafeld
1996 bis 2001	Hotelfachschule, Oberwart
2001 bis 2003	HBLA für Tourismus 1130 Wien
2003 bis 2006	Bakkalaureatsstudium Sinologie
2006 bis 2008	Magisterstudium Sinologie
2008 laufend	Studium der internationalen Betriebswirtschaft (WU Wien)

Beruflicher Werdegang:

2000 bis 2003 balina.joppich.at Handels
GmbH, 1060 Wien
Importeurbetreuung, administrative Tätigkeit
und Verkauf

Seit Juli 2003 Austrian Airlines
1300 Flughafen
Bodenpersonal

Sprachkenntnisse:

Chinesisch (Muttersprache)
Englisch in Wort und Schrift
Italienisch in Wort und Schrift